This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

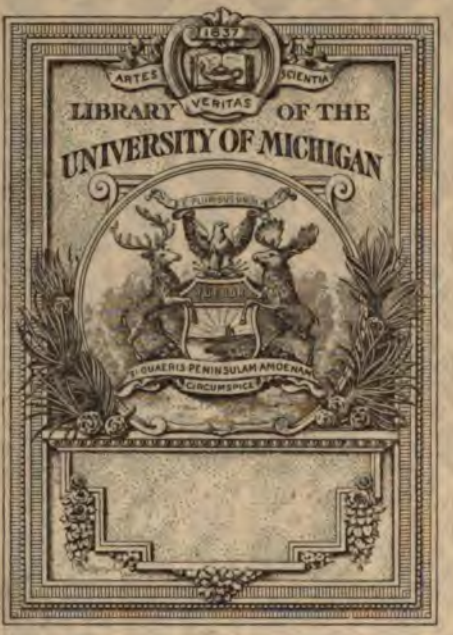
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

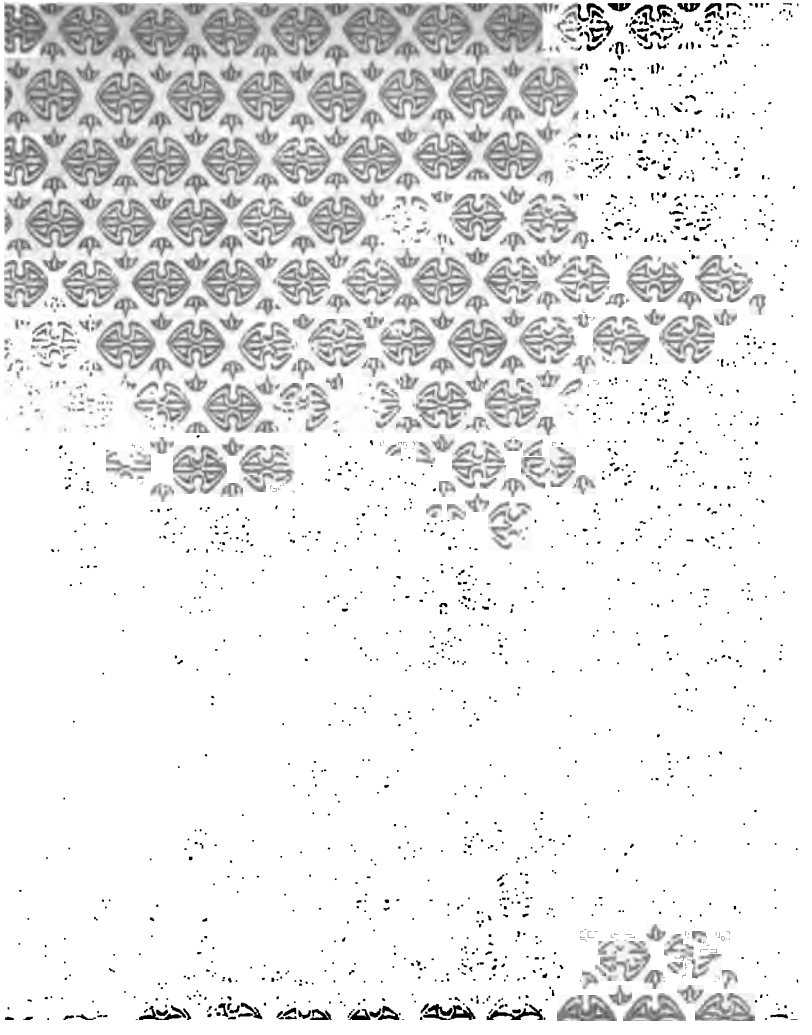
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,186,608


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



820.6
W65

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XVI. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1902

ERASMUS DARWIN'S

TEMPLE OF NATURE

VON

LEOPOLD BRANDL

(WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1902.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei ‚Styria', Graz.

Vorwort.

Wenn ich mich in der vorliegenden Arbeit, zu der ich wertvolle Anregungen aus den Vorlesungen meines verehrten Lehrers, Herrn Hofrathes Schipper, und aus Besprechungen über den behandelten Gegenstand mit ihm empfangen, auch auf Gebiete begeben habe, die in der Regel nicht von der abstract philologischen und literarhistorischen Forschung betreten werden, so mögen einige vorausgesandte Worte dieses Unternehmen zu rechtfertigen suchen.

Nicht das, was gemeinhin unter einem Dichtungswerke verstanden wird, der poetische Text allein, war mir bei Erasmus Darwins „Tempel der Natur" das einzig Anziehende und Maßgebende; es galt vielmehr, sich in seinen ganzen Gedankenkreis, wie er uns in seiner Poesie und auch in seinen wissenschaftlich-prosaischen Darstellungen entgegentritt, und in seine ganze Zeit hineinzuleben und ihn aus dieser heraus, durch Vergleiche mit Vorhergegangenem und Nachgefolgtem, historisch zu erfassen. Diese Erkenntnis seines geistigen Wertes konnte unmöglich aus seinen Versen allein erfließen; dazu musste der ganze Mensch: Dichter, Philosoph, Naturforscher und Arzt, herhalten, und da ergab sich denn, dass die Bedeutung dieses Mannes, mehr in seiner Zeit als für sie, eine ganz außerordentliche war; in seiner Zeit, weil nur wenige vor ihm das Gesammtgebiet der Naturwissenschaften durchdacht hatten wie er, groß, klar, frei — und auch kühn! Und eben deshalb für seine Zeit unverstanden und bald nachher nicht mehr beachtet, weil von größeren Nachfolgern überholt. Was seine Theorien anlangt, wie wollten wir ihre oft geniale Kühnheit verdammen, da sie doch alle, so verschiedene Zwecke sie untereinander zu verfolgen scheinen, auf den großen Einheitsgrundsatz der gesetzmäßigen Entwickelung aus dem Uranfänglichen, dem *Ens Entium*, hinarbeiten! Sehen wir doch,

162067

wie seine großen Nachfolger, Männer wie Charles Darwin und Haeckel, die ihre Forschungen auf Grund eines weitaus sichereren, weil großartig angewachsenen Thatsachenmaterials durchführten, in den Ergebnissen ihrer wissenschaftlichen Thätigkeit gerade in unsern Tagen Gegenstand vielfacher, freilich oft auch nicht unbegründeter Angriffe sind: denn, abgesehen von der jeden Fortschritt hassenden Reaction, die geistige Errungenschaften grundsätzlich, wenn auch oft jeder wissenschaftlichen Grundlage entbehrend, bekämpft, verweigern auch die Vertreter der reinen Theorie und des starren *„ignorabimus“* Anschauungsreihen ihre Zustimmung, deren Glieder nicht Stück für Stück aus handgreiflichen Beweisen und Thatsachen erhellen, sondern deren durch sinnfällige Erkenntnis noch nicht ausgefüllte Lücken mit Hilfe streng logischer Schlüsse harmonisch überbrückt wurden. Wo aber bliebe der grundlegende Einheitsgedanke, wenn wir das Hüben und Drüben einer solchen Kluft, wie sie uns etwa in der Stammesgeschichte durch das Fehlen einer sei es zugrunde gegangenen oder noch nicht aufgefundenen paläontologischen Entwickelungs f o r m entgegentritt, nicht durch einen Act des logischen Denkens verbinden dürften und sagen müssten: hier endet eine Reihe, dicht daran setzt eine andere ein — besteht ein Zusammenhang? — *Ignorabimus!* Soll hier das zufällige Fehlen einer F o r m der Lösung der Frage nach der Richtigkeit einer monistischen Weltanschauung Einhalt thun dürfen, durch die der Menschen g e i s t einzig und allein *„omnia intelligendo, licet non omnino“* Befriedigung finden kann? Zumal ja bereits in vielen Fällen nachträgliche Funde solche „logische Vergewaltigungen“ vollinhaltlich zur Wahrheit bestätigt haben! Und leider! wie viele gibt es deren, die kein befreiender Gedanke losringt, die sich in ihrer Naturbetrachtung derart ans Einzelne halten, dass sie auch Nächstverwandtes nicht aneinanderzufügen wissen! Muss eine solche Weltanschauung nicht immer Torso bleiben? Man wirft unsern großen Monisten Dogmatismus vor, der in jeder Richtung schädlich sei; das letztere ist gewiss wahr! aber solange sich der Glaubenssatz mit der Thatsache und mit logischer Gesetzmäßigkeit deckt, ist er doch giltig, weil er sich dem V e r s t a n d e unweigerlich aufdrängt; und stellt eine

neue Erkenntnisweise Vorstellungscomplexe in einem andern Lichte dar, und ergibt die Kritik eine vorläufige Unanfechtbarkeit derselben, so wird kein frei denkender Geist ihr seine Anerkennung versagen. Aber die Gesammtheit, die eine allem Sein und Geschehen zugrunde liegende Idee darf nicht darunter leiden! Wie schön gibt da ein Goethe'scher Gedanke den Einschlag: „Deshalb wir uns denn billig zu einiger Befriedigung in die Sphäre der Dichtkunst flüchten und ein altes Liedchen mit einiger Abwechslung erneuern:

So schauet mit bescheid'nem Blick
Der ewigen Weberin Meisterstück,
Wie ein Tritt tausend Fäden regt,
Die Schifflein hinüber, herüber schießen,
Die Fäden sich begegnend fließen,
Ein Schlag tausend Verbindungen schlägt.
Das hat sich nicht zusammengebettelt,
Sie hat's von Ewigkeit angezettelt,
Damit der ewige Meistermann
Getrost den Einschlag werfen kann."

* * *

In solchen Dienst nun hat Erasmus Darwin seine Muse gestellt. Nach des großen Montaignes Grundsatz: „Ich lehre nicht, ich erzähle", gibt er uns einen Überblick über seine Weltanschauung, die auf dem Grundsatze, alles scheinbar Getrennte in elementarer Einheit zu sehen und aus ihr heraus zu begreifen, beruht, in poetischer Form; es ist eine Erkenntnis, wie sie altindischer Pantheismus, vorplatonische Philosophie und deistische Überzeugung für unsere Zeit vorbereitet haben, in symbolischem Schleier poetischer Allegorie und Metapher scheinbar verhüllt, thatsächlich aber, wie freilich erst nähere Betrachtung ergibt, in scharfem und klarem Ausdruck und mit einer Überzeugungstreue, als wäre sich der Dichter bewusst gewesen, dass er, selbst an großen Vorbildern (Epikur—Lukrez, John Locke) herangewachsen und gestählt, wie diese auf seine Zeit, auch seinerseits auf die Zukunft wirken werde; und dass er, so mit Vergangenem und Künftigem bewusstermaßen im

innigsten Zusammenhang stehend, diesen Zusammenhang auch auf alles andere ihn Umgebende habe erstrecken müssen.

Und so hoffe ich denn, zeigen gekonnt zu haben, wie ein Werk, das sich auf den ersten Blick wie eine vorwegnehmende Abstraction aus unserer Zeit, der geistigen Herrschaft des Monismus auf allen Gebieten freier Forschung, der ihm scheinbar anhaftenden und auch wohl zur Last gelegten Phantasterei in den Grundzügen völlig entbehre und recht eigentlich seine Berechtigung in sich selbst trage: hat Erasmus Darwin es doch versucht, die ewig getrennte Kluft zwischen Idee und Erfahrung durch das Symbol zu überbrücken, das ihm, trotz aller Unvollkommenheit verständliche Erkenntnisvermittlung an seine Mit- und Nachwelt versprach nach der alten Lehre:

Natura est infinita,
Sed qui symbola animadverterit,
Omnia intellegit,
Licet non omnino.

Inhalts-Verzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
I. Die Entstehung des Lebens	25
II. Die Wiederhervorbringung des Lebens	63
III. Der Fortschritt des Geistes	104
IV. Vom Guten und Bösen	156

Verzeichnis

der zu vorliegender Arbeit benützten Bücher.

Werke, die nur erwähnt oder einmal citiert werden, sind in dieses Verzeichnis nicht aufgenommen, sondern werden an Ort und Stelle mit entsprechender Genauigkeit genannt.

Aristotelis *Opera omnia,* Parisis, Editore Ambrosio Firmin Didot, MDCCCLIV.

Bacon, *The Works of* —, London MDCCLXXVIII.

Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, Leipzig 1888.

W. Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur, 2 Bde., Neudamm 1894.

— Das Liebesleben in der Natur, 2 Bde., Florenz und Leipzig, I. Bd. 1898, II. Bd. 1900.

Brehm, Thierleben, Hildburghausen 1869.

Bryant, *A curious account of ancient mythology,* London 1775, 3 Bde.

Edmund Burke, *The works of* —, London MDCCXCII, 3 Bde.

Karl Claus, Zoologie, Marburg 1897.

George L. Craik, *A compendious History of English Literature,* 2 Bde., London 1864.

F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, 6 Bde., Leipzig und Darmstadt 1812, 2. Aufl. 1819.

Charles Darwin, Die Bewegungen und Lebeweise der kletternden Pflanzen, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1876.

— Die Entstehung der Arten, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1876.

— Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1875, 2 Bde.

— Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Menschen und Thieren, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1874.

— *The Life of Erasmus Darwin,* London 1887.

— Reise eines Naturforschers um die Welt, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1875.

Edward Gibbon, *The Miscellaneous Works of* —, ed. by John Lord Sheffield, 7 Bde., Basil 1740.

Ernst Haeckel, Anthropogenie, 3. Aufl., Leipzig 1877.
— Das Protistenreich, Leipzig 1878.
— Natürliche Schöpfungsgeschichte, Berlin 1889.
— Der Ursprung des Menschen, Cambridge 1898.
— Die Welträthsel, gemeinverständliche Studien über monistische Philosophie, Bonn 1899.
Hettner, Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königthums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, 1660—1770, Braunschweig 1856.
David Hume, *The philosophical Works of* —, ed. by Green and Grose, 2 Bde., London 1875.
Ernst Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie; mit seinem Lebens- und Charakterbild, von Charles Darwin, Leipzig, bei Günther, 1887.
George Henry Lewes, *The History of Philosophy from Thales to Comte*, 2 Bde., London 1867.
Karl von Linné, *Systema Plantarum*, bei G. N. Raspe, Nürnberg 1781.
— *Systema Naturae*, bei G. N. Raspe, Nürnberg 1781.
John Locke, *The Works of* —, 4 Bde., London MDCCLXXVII, 8. Aufl.
Titi Lucretii Cari, *De rerum natura*, ed. Thomas Creech, Londini MDCCXVII.
Johannes Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen, 2 Bde., Coblenz 1837—1844.
S. Philipp, Über Ursprung und Lebenserscheinungen der thierischen Organismen, Leipzig, E. Günther.
Ludwig Preller, Demeter und Persephone, Hamburg 1837.
— Geschichte der griechischen Mythologie, Berlin 1894, 3. Aufl.
Thomas Reid, D. D., *The Works of* —, Edinburgh MDCCCLXXX, 8. Ausgabe, 8 Bde.
Heinrich Ritter, Geschichte der Pythagoräischen Philosophie, Hamburg 1826.
G. John Romanes, Die geistige Entwickelung beim Menschen, Leipzig 1893.
— Die geistige Entwickelung im Thierreich, nebst einer nachgelassenen Arbeit, „Über den Instinct" von Charles Darwin, Leipzig 1885.
August Schleicher, Die Darwinische Theorie und die Sprachwissenschaft, 2. Aufl., Weimar 1873.
Anna Seward, *Letters of* —, Edinburgh 1811, 6 Bde.
John Horne Tooke, *ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ, or the diversions of Purley*, London 1857, 2. Aufl.
Friedrich Überweg, Grundriss der Geschichte der Philosophie, 8. Aufl., bearbeitet von Max Heinze, Berlin 1897.

Publius Virgilius Maro, ed. a. Christian Gottlieb Heyne, Lipsiae MDCCCXXX.

Warburton, *The divine Legation of Moses,* 5 Bde., London MDCCCXVI.

Worcester, *Dictionary of English Language,* London (ohne Jahrzahl).

Der Arbeit liegen zugrunde die Schriften Erasmus Darwins, und zwar:

1. *The Poetical Works of Erasmus Darwin, M. D., F. R. S., containing The Botanic Garden, in two Parts, and The Temple of Nature. With philosophical notes and plates.* In three Volumes, London 1806.

2. Zoonomie oder Gesetze des organischen Lebens, aus dem Englischen übersetzt von J. D. Brandis, Hannover 1795.

3. Phytonomie oder philosophische und physische Grundgesetze des Acker- und Gartenbaues, übersetzt von Dr. E. B. G. Hebenstreit, Leipzig 1801. — *Phytologia, or the Philosophy of Agriculture and Gardening,* London 1800.

4. *A Plan for the Conduct of Female Education in Boardingschools,* deutsch von W. Hufeland, Leipzig 1822.

Einleitung.

Es ist nicht meine Absicht, dieser Arbeit eine ausführliche Biographie Erasmus Darwins vorauszuschicken; ein inhaltsreiches und authentisches Lebensbild des Dichters hat der hiezu jedenfalls Berufenste dargestellt, sein großer Enkel, Charles Darwin.[1])

Indessen scheint es mir nöthig, die wichtigsten Züge seines Lebens wie seines Bildungsganges und seiner Zeit hier anzuführen.

Erasmus Darwin wurde am 12. December 1731 zu Elston in der Grafschaft Nottingham als der vierte Sohn und das jüngste Kind des Rechtsanwaltes Robert Darwin geboren. 1741 wurde er nach Chesterfield auf die Schule geschickt, wo er neun Jahre lang blieb. 1749 begab er sich auf die Universität nach Cambridge, trieb dort vorwiegend philosophische und mathematische Studien und erlangte 1754 den Grad eines *baccalaureus artium*. Seine medicinischen Studien, die er auch in dieser Zeit betrieben hatte, setzte er dann in Edinburgh fort, kehrte aber bereits im folgenden Jahre nach Cambridge zurück und erwarb hier auch den Rang eines Baccalaureus der Medicin. Er gieng darauf wieder nach Edinburgh, wurde dort zum Doctor der Medicin promoviert und ließ sich dann als Arzt zuerst in Nottingham, danach in Lichfield nieder (November 1756), ohne besonderen Erfolg in seiner Praxis zu haben. In Lichfield fühlte er sich indessen bald heimisch, wozu einige glückliche Curen, die ihm bald einen guten Ruf verschafften, beitrugen. 1757 heiratete er eine liebenswürdige junge Dame, Miss Mary Howard, die ihm aber schon nach dreizehn Jahren glücklichster Ehe durch den Tod entrissen wurde. In Lichfield rief Darwin auch eine botanische Ge-

[1]) *"The Life of Erasmus Darwin by Charles Darwin, being an introduction to an Essay on his scientific works* by Ernst Krause." Sec. ed. London 1887.

sellschaft, die sich allerdings nur auf wenige Mitglieder beschränkte, ins Leben; ihr verdanken die Engländer eine Übersetzung der Hauptwerke Linnés.

1781, elf Jahre also nach dem Tode seiner ersten Frau, heiratete Darwin die Witwe des Obersten Chandos Pole, dessen Kinder er vorher ärztlich behandelt hatte. Diesen Schritt scheint ihm das geistreiche Fräulein Anna Seward, seine Freundin und — nicht immer unparteiische — Biographin, bis zu seinem Tode nicht verziehen zu haben. Ist auch nirgends ein Verweis darauf zu finden, so ist es doch nicht unwahrscheinlich, dass gerade dieser Umstand den Wert ihrer Urtheile über den großen Dichtergelehrten wesentlich beeinträchtigt hat.[1])

Nach seiner zweiten Verheiratung übersiedelte Darwin nach Derby. Um diese Zeit befand er sich in der fruchtbarsten Periode seines wissenschaftlichen und dichterischen Schaffens. 1794 veröffentlichte er sein wissenschaftliches Hauptwerk, die vielgenannte „Zoonomie", an der er bereits 1771 zu arbeiten begonnen hatte. Mit Eintritt des neuen Jahrhunderts erschien seine „Phytonomie", eine Philosophie des Ackerbaues, wie er sie nennt, die in mancher Beziehung eine Ergänzung der „Zoonomie" genannt werden kann, in der sich außer theoretischen Auseinandersetzungen aber auch noch praktische Rathschläge finden, besonders was die Verbesserung des Bodens und seine Bestellung anlangt.

Seine poetischen Werke sind durchwegs nur ästhetische Umformungen seiner wissenschaftlichen und philosophischen Anschauungen und Überzeugungen; ihnen verdankt er das Verdienst und die Genugthuung, diese seine Ideen auch in Kreisen, die der Wissenschaft nicht so nahe standen, um abstract-prosaische Darstellungen über den Gegenstand, den

---

[1]) Das Erstaunen und die Verwunderung des Fräuleins Seward über das Zustandekommen dieses Ehebündnisses zwischen *"a sage of no elegant external and sunk into the vale of years"* und einer so fröhlichen jungen Dame, wie Mrs. Pole, war fast ebenso grenzenlos, als ihr Bedauern darüber, dass die schöne Witwe, die von ihrem ersten Manne „bereits drei Kinder hatte", den berühmten Arzt, den poetischen und geistreichen Freund, der Lichfielder Gesellschaft entzog. Vergl. *"Letters of Anna Seward"*, 6 vol^s., Edinburgh 1811, I 33.

Darwin behandelte, zu verstehen und sich dafür zu interessieren, bekanntgemacht zu haben.

Als sein Hauptwerk wird gewöhnlich der *"Botanic Garden"* bezeichnet, ein Lehrgedicht im großen Stile, das in zwei Theile zerfällt; der letztere Theil ist vor dem ersten erschienen (1788) und als ein Ausfluss der gründlichen botanischen Studien zu bezeichnen, die der Dichter um diese Zeit trieb.[1]) Das Thema erscheint in dem Titel *"Loves of the Plants"* angegeben und behandelt in geistreicher, anziehender, freilich oft überschwenglicher Weise die Geschlechtsverhältnisse der Pflanzen. Der außerordentlich günstige Erfolg des Werkes veranlasste nun Darwin, auch den ersten Theil zu veröffentlichen, der auch 1791 unter dem Titel *"The Economy of Vegetation"* erschien; diese Benennung ist nicht besonders treffend gewählt, denn wir haben es hier mehr mit einer Entwickelungs-Geschichte der Natur zu thun, bei der die Vegetation nur im letzten der vier Cantos eine Rolle spielt. Auch dieser zweite Band brachte Darwin einen nennenswerten Erfolg.

Chronologisch schiebt sich hier eine kleinere Prosaschrift: *"A Plan for the Conduct of Female Education in Boarding-schools"*[2]) sowie die bereits erwähnte „Phytonomie" ein.

Endlich haben wir von ihm noch ein nachgelassenes Werk *"The Temple of Nature, or the Origin of Society"*, datiert vom 1. Jänner 1802 aus der Priorei bei Derby, dem letzten Aufenthaltsort des Dichters; in diesem letzten, vollendetsten Werke hat Darwin seine nunmehr durchaus gereifte Weltanschauung niedergelegt; wenige Monate nach der Fertigstellung desselben starb er (18. April 1802).

Erasmus Darwin hatte aus erster Ehe fünf Söhne (von denen zwei früh starben), aus zweiter Ehe vier Söhne

[1]) Vergl. Dr. Ernst Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie, Leipzig bei Günther, sowie Miss Sewards Brief an Mrs. Piozzi vom 11. April 1798 und an Dr. Darwin, vom 20. Mai 1789, *"Letters"* II 260, 263. An der Veröffentlichung des Werkes selbst arbeitete Darwin bereits seit 1787, *"Letters of Anna Seward"* I 327; es erschien anfangs anonym.

[2]) Diese Schrift hat C. W. Hufeland ins Deutsche überarbeitet: „Anleitung zur physischen und moralischen Erziehung des weiblichen Geschlechtes", Leipzig 1822. Vergleiche dazu auch die bereits erwähnte Schrift von Ernst Krause über Erasmus Darwin, p. 115.

und drei Töchter; sein dritter Sohn, Robert Waring Darwin, Arzt und Physiker, ohne indessen jemals besonders hervorzuragen, wurde Vater des großen Charles Darwin, auf den sein Großvater nach den Gesetzen der latenten Vererbung eine ganze Reihe von charakteristischen Geisteszügen übertragen hat.

Die Zeit, aus der Erasmus Darwin hervorgieng, und sein Verhältnis zu ihr.

Das Zeitalter der naiven Erfahrung und Natur-Erkenntnis, wie sie die ältesten griechischen Philosophen aus einer rein objectiv-unkritischen Betrachtung der Dinge um sie her erlangten, war einem Zeitalter gänzlicher Naturverachtung und rein begrifflichen Inhalts gewichen. Der Dualismus auf allen Gebieten der Reflexion, den Plato lehrte und den Aristoteles nicht zu überwinden vermochte, hielt die Welt zwei Jahrtausende im Banne. Eine dunkle Ahnung der Entwickelungs-Theorie, wie sie erst nach dieser Zeit sich durchrang, spricht zwar aus den aristotelischen Schriften zu uns, ein Ansatz, der würdig gewesen wäre, durch freiheitliche Forschung zu einer umfassenden Wahrheitslehre auf allen Gebieten ausgebildet zu werden; allein die unmittelbar nacharistotelische Zeit, die bereits den Keim des Niederganges in sich trug, rechtfertigte eine solche Erwartung nicht, sie war aller Vermittlungsversuche der dualistisch getrennten Principien Platos müde. Der Epikuräismus, zu welch schönen Hoffnungen er auch zur Zeit seines Gründers berechtigte und welch schöne Früchte er später noch, so in Lukrez' großem Werke *„De rerum natura"*, trug, verlor alle seine Bedeutung in der egoistischen Theilnahmslosigkeit seiner Anhänger und ihrem Streben nach materiellem Genuss; ebenso blieben Skepticismus und Stoicismus in verkehrter Unerschütterlichkeit und Selbstgenügsamkeit jeder wissenschaftlichen Forschung verschlossen. Mit Plato halfen sie den Boden für die religiös-mystischen Lehren des Christenthums bereiten, und das Institut desselben, die Kirche, kämpfte siegreich jedes Aufleuchten eines Geistesblitzes nieder.

Erst zur Zeit der Reformation wehte ein freierer Hauch durch die Welt; waren die Sätze eines Kopernikus bis da-

hin auch nicht anerkannt, der Kampf eines Galilei gegen die Finsternis und das stille, rege Schaffen eines Kepler verschafften ihnen Geltung; das 17. Jahrhundert brachte der Menschheit ein neues Weltenbild von ungeahnter Großartigkeit. Diese gewaltigen Umwälzungen auf dem Gebiete der wissenschaftlichen Naturforschung beeinflussten in hohem Maße das sonstige Geistesleben der Zeit; die experimentelle Empirie stellte freischaffendes Selbstbewusstsein über dumpfen Autoritätsglauben, zu dem Baco und Descartes in schärfsten Gegensatz traten, indem sie die natürliche Causalität wieder in ihre Rechte einsetzten. Einschränkend, doch an Tiefe fördernd, setzten die Skeptiker Locke, Hume und Berkeley dieses Streben fort. Anhänger naturalistischer Weltauffassung, repräsentieren diese drei Männer, die eine philosophische Schule bilden, den Übergang von den Anhängern absoluter Erkenntnis und absoluter Möglichkeiten zur Kritik Kants; dies ist die große Zeit, aus der Erasmus Darwin hervorgieng, im naturphilosophischen Lichte betrachtet. Sie stellte ihm seine Vorbilder auf, auf denen er seine eigenen Forschungen und Theorien aufbaute; die Lehren eines Locke bildeten den Grundstein zu seinen philosophischen Anschauungen.

Indessen hat Darwin auf diesem Gebiete noch andere Vorgänger, die zwischen ihm und den großen Denkern vor ihm ein engeres Bindeglied bilden. Das moralische Denken Darwins bewegt sich offenbar in den Bahnen der von Hutcheson aufgezeichneten Sittenlehre: auch nach ihm ist ja das wahre Ziel der Tugend die Förderung des allgemeinen Wohles der Menschen, nicht die Selbstgefälligkeit im Spiegel eigener Tugend. Seine Forschungen auf psychologischem Gebiet, die sich vorzugsweise mit der Untersuchung der Ideenverbindungen beschäftigen, stehen deutlich unter dem Einflusse Hartleys, der ja der Vater der englischen Associationspsychologie genannt wird,[1]) wenn auch vor ihm Locke von Ideenassociation spricht. Weitaus wichtiger aber ist das Verdienst Darwins, die Kenntnis der ebenfalls schon von Hartley aufgestellten Beziehungen

[1]) Vergl. Überweg, Geschichte der Philosophie, bearbeitet von Max Heinze, Berlin 1897, III, 150.

zwischen psychologischen und physiologischen Vorgängen und Erscheinungen bedeutend erweitert und vertieft zu haben; es ist ein bedeutsamer Schritt zur monistischen Weltauffassung hin, wenn er die principiellen Verschiedenheiten des seelischen Lebens und des mechanisch-leiblichen, die die dualistische Anschauung zu Ausgangspunkten ihrer Überzeugung macht, verwirft und mit Malebranche und nach dem Ausspruche des heil. Paulus glaubt, dass nur die letzte Ursache aller Bewegung allein immateriell, das ist Gott ist.[1]) Erasmus Darwin hat den von Priestley ausgesprochenen Satz, die Psychologie solle ein Theil der Physiologie werden, der Verwirklichung näher geführt, die sie in voller Größe erst durch Johannes Müller erreichen sollte.

Reflexionen solcher Art haben unserem Dichter oft den Namen eines Atheisten eingetragen,[2]) so auch von Miss Seward, die von einer *"hypothetical extravagance in the notes, which labours by the most ridiculous suggestions, to get rid of the Deity"* spricht.[3]) Gerade die Geschichte dieses Urtheils ist uns interessant und mag uns aufklärend sein über alle andern ähnlichen. Sehen wir von der echt weiblichen Inconsequenz des Fräuleins Seward überhaupt ab, so scheint sie nach dem Jahre 1798, wo sie obiges Urtheil abgibt (in dem Briefe an Rev. H. F. Cary vom 5. Juli), den Ideen Darwins näher gerückt zu sein; wir können nicht annehmen, dass sich ihre Ansicht im persönlichen Verkehr mit dem Dichter geändert haben sollte, denn Darwin kam nicht allzuhäufig nach Lichfield; wohl aber erschien im Jahre 1802 sein posthumes Werk *"The Temple of Nature"*, das Miss Seward las; obgleich der Dichter darin kein Wort seiner früheren Behauptungen zurückgenommen hat, kennzeichnet sie, nachdem sie allerdings zugegeben hatte, dass sie die Tiefe desselben nicht völlig erfasst habe,[4]) seinen Standpunkt folgendermaßen: *"far from being an atheistical system of mere materialism, it only demonstrates the unperishable nature of matter, and its constant progress after death, into other living animals through*

---

[1]) Vergl. Erasmus Darwin, Zoonomie, Section XIV 1.

[2]) Vergl. Charles Darwin, *The life of Erasmus Darwin*, p. 43.

[3]) Vergl. *"Letters of Anna Seward"* V 138.

[4]) Vergl. *"Letters of Anna Seward"* VI 82, *to Dr. Lister, June 20, 1803.*

the medium of nutrition." Ein Jahr später dehnt sie dieses Urtheil auch auf den "*Botanic Garden*" aus: "*Dr. Darwin's subject is a real operation of nature and of nature's God in the unaltering laws of his vegetable world.*"[1])

Darwin war sicherlich Deist: Gott hatte den Anstoß zur Erschaffung gegeben, er war die große Ursache der Ursachen, das „*Ens Entium*";[2]) aus seiner Hand stammt Leben und Tod; sie erfüllen nur

> "*The silent mandates of the Almighty will*
> *Whose hand unseen the works of nature dooms*
> *By laws unknown — who gives, and who resumes.*"
>
> (*Temple of Nature,* Canto IV 345—47.)

Doch verwarf Darwin auf das entschiedenste jede Art der Offenbarung, deren Auslegern er auch die Betrachtung über den unsterblichen Theil des Menschen überließ;[3]) gerade dieser Standpunkt geht aus seinem letzten Werke zur vollen Klarheit hervor.

Die Auffassung des Göttlichen hat bei Darwin auch entschieden pantheistische Anklänge; schon wenn er von der Unvergänglichkeit der Materie und ihrer unaufhebbaren Lebensfähigkeit spricht, scheint uns der Begriff Gottes mit demjenigen der Natur oder der Substanz zusammenzufallen; und ich glaube mit Berechtigung den Satz aussprechen zu können, dass die schaffende Kraft von Erasmus Darwin bereits als intramundanes Wesen gedacht war. Es ist dies, um wieder zu unserem Ausgangspunkte zurückzukehren, derselbe Standpunkt, den die alten Naturphilosophen Anaximander, Heraklit und Empedokles bereits eingenommen hatten, und deren Gedanken Lucretius Carus in hochpoetischer Form niedergelegt hat. Auf sein Verhältnis zu unserem Dichter werde ich später zu sprechen kommen. Immerhin ist der Standpunkt Darwins noch nicht abgeklärt und reich an dualistischen Zügen; er war eben, nicht wie Spinoza, dessen pantheistische Grundidee das Ergebnis bloß speculativer Reflexion war, auf dem besten Wege, auf Grund

---

[1]) Vergl. "*Letters of Anna Seward*" VI 143, *to Mrs. Childers, March 30, 1804.*

[2]) Vergl. „Zoonomie", Section XXXIX 4, 8.

[3]) Ebd. Section XIV, I.

seines Naturstudiums zu demselben Resultate zu gelangen: dazu aber war seine Zeit noch nicht reif genug; erst seinem großen Enkel war es vorbehalten, diese Erkenntnis bahnbrechend einzuleiten.

Das ernste und aufrichtige Streben nach Wahrheit zeigt sich bei Darwin hauptsächlich in einem Punkte, den er vorzüglich mit Goethe gemein hat: er gehörte nicht ausschließlich einer festen Richtung an, die das eine in Bausch und Bogen annimmt, das andere verwirft; er war Eklektiker im vollen Sinne des Wortes. Oft führt er Meinungen an, die über einen Gegenstand auseinandergehen, und leitet daraus sein Urtheil ab. So stellt er einmal[1]) die Grundanschauungen Humes und Berkeleys der eines Führers der schottischen Reaction gegen den Skepticismus, des Philosophen Reid, gegenüber und zieht daraus seine eigene Schlussfolgerung; in derselben Weise wird er allen andern gerecht; er zieht die Ideen der alten Classiker und Denker ebenso heran, wie die der neueren Philosophen und Dichter; die Gedanken eines Dr. Warburton, dessen philosophischem Standpunkte er gewiss nicht huldigte, dienen ihm ebenso wie die geistvollen Ausführungen eines Bacon und Bryant über Mythologie und römisches und griechisches Alterthum; die Belege, die er zu vielen Stellen in seinen Schriften aus Virgil, Ovid, Horaz, Catull u. a. zu geben weiß, zeugen von großem Fleiße, den er, wie er ja überhaupt keinem Gebiete des Wissens ferne stand, auch ihrer Lectüre zugewandt, ja die er, wie erwähnt, sogar zu seinem Studium gemacht hatte; auf viele solcher Stellen hat er selbst hingewiesen, eine Unzahl anderer Beziehungen zu den Alten musste ja schon das Verhältnis der Stoffe außerdem ergeben. Ich habe mich bemüht, im Laufe der Arbeit solche Beziehungen, insbesondere zu Lukrez, nachzuweisen, der Darwin ja besonders nahestand.

Die poetischen Werke Erasmus Darwins.

Erasmus Darwin hat außer verschiedenen kleinen, in Zeitschriften verstreuten Gedichten drei große Lehrgedichte geschrieben, die, außer seinen rein wissenschaftlichen Schriften,

[1]) „Zoonomie", Section XIV$_1$.

sein literarisches Hauptverdienst ausmachen. Er hat versucht, in glänzenden Versen, die er mit erklärenden Noten begleitete, seine ganze Weltanschauung und Naturauffassung niederzulegen; der unparteiische Leser muss gestehen, dass ihm dieses sein Werk, das er so großartig angelegt hat, in den Grundzügen vollkommen gelungen ist. Es ist vollkommen richtig, wenn Ernst Krause von Erasmus Darwin sagt,[1]) seine poetischen Werke seien von seinen wissenschaftlichen nicht zu trennen; schon die äußere Form zeigt ihre Verquickung; ein wie großer Meister seiner Sprache der Dichter auch war, er bedurfte der Erläuterungen in Prosa auf fast jeder Seite seiner Gedichte und, nicht genug damit, er fügte im Zusammenhang mit diesen am Ende jedes Bandes noch ausführliche Excurse *(additional notes)* hinzu, die besonders im dritten Bande, dem „Tempel der Natur", sein wissenschaftliches Hauptwerk, die „Zoonomie", in den Hauptzügen enthalten; erst aus diesen Theilen fügt sich das ganze Werk zu vollkommener Rundung; denn für die Darstellung rein abstracter Theorien hält Darwin die Prosa am geeignetsten (*Botanic Garden* II 65). Dieses Anbringen von Noten ist Darwin als eine Störung im Erfassen und in der ästhetischen Betrachtung vielleicht nicht mit Unrecht zum Vorwurf gemacht worden. Indessen kann man auch Miss Seward nicht Unrecht geben, wenn sie sagt: *"to me and to thousands, who may feel the poetic beauties of this work, the note is interesting and instructive. All poetic allusions to facts or to branches of science, not universally known, demand notes."*[2]) Die innige Verbindung, die sie mit dem poetischen Texte haben, und das nothwendige Verständnis, das erst durch sie in viele Stellen hineingetragen wird, drangen sie natürlich auch einer mehr oder weniger eingehenden Besprechung auf.

Das Versmaß der drei Lehrgedichte Darwins ist mit Ausnahme weniger lyrischer Einlagen im zweiten Bande des *"Botanic Garden"* durchwegs der *heroic verse*, der sich durch seine außerordentliche Glätte und Reinheit aus-

[1]) E. Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie, p. 125.

[2]) *"Letters of Anna Seward"* I 73; vergl. auch die hierauf Bezug habende Stelle II 265.

zeichnet und den Darwin auch, was die Leichtigkeit und Ungezwungenheit des sprachlichen Ausdrucks anlangt, mit wunderbarer Meisterschaft beherrscht. Zur Schilderung von Vorgängen in der Natur und zu Stimmungsbildern verwendet er nicht selten lautmalende Verse, so z. B. wenn er die Schwimmbewegung des Seepferdchens schildert:

"His watery way with waving volutes wins"
(Economy of Vegetation, Canto III 279.)

Oder wenn er die schaurigen Töne in einer Geisternacht wiedergibt:

"Shrill scream the famish'd bats and shivering owls,
And loud and long the dog of midnight howls"
(Loves of the Plants, Canto III 13, 14.)

u. s. w. — Assonanz und Alliteration werden des öfteren auch bei Schilderungen von Kämpfen und Stürmen sehr geschickt verwendet. Ferner findet der Dichter im Metrum selbst Mittel zum Ausdruck für bedeutungsvolle Stellen; im Gegensatz zu dem gewöhnlichen jambischen Rhythmus tritt z. B. Taktumstellung des ersten Fußes ein, was dem Verse etwas Pathetisches verleiht. So z. B. die zwei Verse:

"Daughter of woe! ere morn, in vain caress'd,
Clung the cold babe upon thy milkless breast,

ein schmerzvoller Ausruf also, gegenüber dem folgenden, regelmäßigen Vers:

With feeble cries thy last sad aid required" u. s. w.
(Loves of the Plants, Canto III 401—408.)

Auf die Metrik sowie auf Stil und Sprache der drei starken Bände näher einzugehen, müsste Gegenstand einer besonderen, gewiss nicht uninteressanten Arbeit sein; nur auf eines will ich noch hinweisen, das darauf Bezug hat.

Im zweiten Bande, *"The Loves of the Plants"* (dem zuerst erschienenen), sind drei Aufsätze in Dialogform, sogenannte *"Interludes"*, enthalten, die mit dem Text unmittelbar nichts zu thun haben; in dem Gespräch nun, das Verleger und Dichter miteinander führen, stellt Darwin die

mannigfachsten Beziehungen zwischen den verschiedenen künstlerischen Disciplinen in unterscheidender oder verbindender Weise auf. In dem dritten dieser Interludien behauptet er, dass eine völlige Übereinstimmung des Zeitmaßes in der Poesie und in der Musik bestehe und versucht dies an einzelnen Beispielen zu erläutern. Zum Schlusse dieser Betrachtung spricht er die Ansicht aus, dass alles was in gebundener Sprache geschrieben wurde, dem Zeitmaße nach unter den musikalischen Dreivierteloder Viervierteltakt eingereiht werden könne, wenn man, wie bei der Composition, gestatte, dass dem Verse ein oder zwei Silben vorausgehen oder etwaige Reste (eines Taktes) folgen dürften. Ich sehe darin nichts anderes, als die doch gestattete Freiheit des Auftaktes einerseits und der Katalexe anderseits. Dann schließt er folgendermaßen: *"if this was attended to by those who set poetry to music, it is probable, the sound and sense would oftener coincide."*[1])

Auch die Interludien böten sich als ein umfangreiches Gebiet für eine eingehende Untersuchung dar.

Aus dem ersten derselben möchte ich nur noch den Unterschied erwähnen, den er zwischen Poesie und Prosa macht, einestheils, weil es gerade Bezug hat auf das Verhältnis der Noten zum poetischen Texte, dann aber auch, weil es überhaupt interessant ist, die Ansicht eines Dichters zu hören, dessen Feder auch in prosaischen Abhandlungen rein theoretischer Natur erprobt war, und der sich selbst über das von beiden Standpunkten aus eingeschlagene Verfahren Rechenschaft gibt.

Der erwähnte Unterschied liegt also für ihn nächst dem Messen der sprachlichen Ausdrücke darin, dass der Dichter vorzüglich fürs Auge schreibt, während der Prosaist mehr abstracte Ausdrücke gebraucht; denn an dem Grundsatze hält Erasmus Darwin überhaupt fest, dass die mittels des Gesichtssinnes percipierten Gegenstände die deutlichsten

[1]) Hierin liegt eine wohlberechtigte Anticipation allerdings recht spät getroffener Maßnahmen: „Denn erst in der neueren Zeit, seit Richard Wagner, nähert sich die musikalische Composition immermehr dem Metrum, und es hat den Anschein, als ob sie künftig einander noch näher kommen würden." Vergl. Minor, Neuhochdeutsche Metrik, 2. Aufl., Straßburg 1902, p. 17.

Ideen liefern.[1]) So, sagt er, wäre der Vers in Popes *Windsor Castle:*

"And Kennet swift, for silver Eels renown'd"

dichterischer so ausgedrückt:

"And Kennet swift, where silver graylings play",

da das *play* in uns die Idee eines sichtbaren Vorganges wachruft.

Dieser Ausdruck ehrlicher Überzeugung war, wie Dr. Krause treffend bemerkt,[2]) nörgelnden Kritikern ein willkommener Angriffspunkt; es hieß sogleich, Darwin hätte nur für das Auge geschrieben, dem Gemüth blieben seine Verse gänzlich verschlossen. Die *"Pursuits of Literature"* nennen seine Verse, wie Charles Darwin berichtet (p. 95),[3])

"Filmy, gauzy, gossamery lines"

und

"Sweet tetrandian, monogynian strains".

Auch Miss Seward wusste manches an Erasmus' Werken auszusetzen, wenn aus ihrem Urtheil auch hervorgeht, dass sie das Lobenswerte in ihnen überwiegend finde; der Hauptangriff auf ihn war indessen ein satirisches Gedicht, betitelt *"The Loves of the triangles and Allegoric Garden"*, erschienen in den April- und Maiheften des *"Anti-Jacobin"* von 1798;[4]) es richtet sich mit scharfem Spott gegen Schwächen des *"Botanic Garden"*, die allerdings nicht zu leugnen sind (sieh unten, Seite 14 f.), gegen übertriebenen Zierat, allzukühne Vergleiche, gegen unsinnige Hyperbeln, wie: „lachende Flüsse", „finster blickende Brücken", „beifallklatschende Küsten" u. a. m., endlich auch gegen die übermäßig häufige Einleitung oder Aufnahme der Vergleiche durch *so* und *thus*. Solche Übertreibungen sind thatsächlich

[1]) Nachdem allerdings der Gesichtssinn vom Tastsinn zu körperlicher Perception sozusagen herangebildet wurde: Darwin nennt ja den Gesichtssinn die Sprache des Tastsinnes; vergl. *"The Temple of Nature"*, p. 101 ff.

[2]) Über Erasmus Darwin, p. 130.

[3]) *"The Life of Erasmus Darwin"*, p. 95.

[4]) Daraus hat Craik in seiner Literaturgeschichte, II. Bd., p. 397 ff., Proben veröffentlicht, die den Witz und die satirische Schärfe desselben zur Genüge erkennen lassen.

ein leicht zugänglicher Angriffspunkt für literarische Satire. Im „Tempel der Natur“ erscheint das alles bedeutend herabgestimmt, er ist auch nicht mehr Gegenstand des Spottes gewesen.

Aber schon früher erkannten bedeutende Dichter den Wert und die Vorzüge auch der ersten Werke Darwins, ohne die Fehler derselben kleinlich in den Vordergrund zu rücken. Cowper und Hayley schrieben begeisterte Oden zu Ehren seines „Botanischen Gartens“, die mit denen der weniger hervorragenden Dichter Polwhale, Stephen, Mundy u. s. w. der Ausgabe seiner Werke beigegeben sind.

All das konnte aber das Sinken seines dichterischen Ruhmes nicht aufhalten; das Naturerkennen und mit ihm das Naturgefühl lenkte um diese Zeit die Poesie immer mehr von dem Gekünstelten, Geschraubten, Lehrhaften hinweg; die Bahnen, die sie besonders bei Burns, dann bei Scott und den Dichtern der „Seeschule“ wandelte, giengen weit von der Darwins ab, große Lehrgedichte in künstlich gefeilten Versen zu schreiben; seine Art so zu dichten, war ein letzter Rest des Pseudo-Classicismus, der in seiner Zeit noch hin und wieder auftaucht; seiner Anschauungsweise nach stand er ja mitten im Zeichen des Naturerkennens.

Ich gehe nun auf Darwins erstes Werk, *"The Botanic Garden"* selbst, etwas näher ein. Wie schon gesagt, entspricht der Titel des ersten Gedichtes, *"The Economy of Vegetation"*, dem Inhalte desselben nur insofern, als erst der letzte Canto sich mit den Erscheinungen der Pflanzenwelt beschäftigt. Der erste, größere Theil enthält ein farbenprächtiges Bild der Entwickelung der Welt aus dem Chaos und die Entstehungsgeschichte der Erde. Gnomen, Sylphen, Nymphen und Salamander sollen, wie der Dichter in der Einleitung vorausschickt, den Apparat des Gedichtes bilden, wieder ein pantheistischer Zug, hinter Bewegungsthätigkeit die lebendige Kraft zu sehen, wie ja schon die alte Mythologie nichts anderes ist, als ein symbolischer Deckmantel für die Vorgänge in der Natur. An diese Elementargeister nun wendet sich die Göttin der Botanik in ihrem Vortrage und schildert das Werden der Weltengebilde aus dem Urfeuer, die Ablösung der Erde von der Sonne und die Phasen der Entwickelung ersterer: den Aufbau der Erd-

rinde, den Niederschlag des Urmeeres, die Äußerung der Thätigkeit im Erdinnern durch gewaltige Ausbrüche (bei welcher Gelegenheit sich auch der Mond von der Erde lostrennt) und Erdbeben, Aufwerfungen und Verschiebungen von Gesteinsmassen, das Aufsteigen der Inseln und des Festlandes aus dem Weltmeer.

Alles, was dann von der Entstehung organischen Lebens und der Bildung der höheren Schichten aus seinen massenhaften Recrementen handelt, ferner von dem langsamen Aufsteigen der Lebensformen unter gewissen Bedingungen zu höherer Vollkommenheit, all das kehrt theils in ausführlicher Behandlung, theils im Auszuge im „Tempel der Natur" wieder. Der vierte Gesang endlich wendet sich der Pflanzenwelt zu und findet seine weitere Ausführung und eigenartige Behandlung im zweiten Bande, der „Liebe der Pflanzen". Immer von der Grundlage des natürlichen Systems von Linné ausgehend, schildert er, oft von dem eigentlichen Thema abschweifend, Natur und Bau, Lebensweise, Erhaltungstrieb und endlich Krankheiten der Pflanzen.

Fassen wir diesen wie bekannt vor der „Liebe der Pflanzen" verfassten Band seinem späteren Erscheinen gemäß als den zweiten, so können wir diesen seinen letzten Canto, soweit er die Pflanzenwelt betrifft, als eine begriffliche Abstraction aus dem ganzen ersten Bande *(The Loves of the Plants)* ansehen; denn dieser enthält eine Aneinanderreihung von unzusammenhängenden Beispielen, an denen die theoretisch-allgemeinen Eigenschaften und Eigenarten der Pflanzen praktisch erörtert werden, eine Bildersammlung, wie der Dichter im Vorworte sagt, die, durch zarte Bänder[1]) zusammengehalten, über dem Kamin im Wohnzimmer einer Dame hängen mag. Diese Bilder sind denn auch mit großem Geschick und vieler Phantasie gemalt; dass freilich der Reichthum an Phantasie manchmal in Phantasterei ausartet, ist, wie schon bemerkt, nicht zu leugnen: die Heirat zwischen einer Trüffel und einem Gnomen, der Sprössling einer Verbindung von Rose und Nachtigall (ein Bild, das uns an persische Mythen erinnert), oder die Eifersucht, mit

[1]) Damit ist der Rahmen des Vortrages der Göttin gemeint, der auch hier wieder die untereinander durchaus zusammenhangslosen Bilder zu einem Ganzen vereint.

der das Feuer die Koketterie des Stickstoffes beobachtet, u. dgl. m. gefährden bedenklich die Stimmung, in die der Leser durch reizende Landschafts-Schilderungen und großartige Gemälde von verheerenden Schlachten, Seuchen u. s. w., die wirklich zum Herzen sprechen, versetzt wird.

Der Vorwurf zum *"Botanic Garden"* ist in seiner Eigenart oft missverstanden worden; wenn Craik in seiner Literaturgeschichte (Band II, Seite 395) von einer strengen Trennung zwischen Wissenschaft und Poesie spricht, die der Dichter stets beobachten müsse, weil ja die eine stets bestrebt ist, zu ordnen und zu reducieren, die andere, zu vergrößern und zu übertreiben, so vergisst er, dass Darwin den Leser ja nicht in den Ernst der Wissenschaft vertiefen, sondern ihn an leichter Hand durch seinen „Zaubergarten" und seinen „Tempel der Natur" führen will, um ihm Vergnügen zu bereiten.[1]) Seine poetischen Werke machen durchwegs den Eindruck, dass sie ihre Entstehung einem tiefinnerlichen dichterischen Drange verdanken,[2]) dass es dem von seinem Plane begeistert durchdrungenen Dichter darum zu thun war, indem er als Philosoph und Naturforscher die Ergebnisse seiner wissenschaftlichen Bestrebungen in schöner, poetischer Form niederlegte, auch in weiteren Kreisen Interesse zu erwecken und Anregungen zu geben, an denen es diesem Gegenstande zu seiner Zeit fast gänzlich fehlte. Das Opfer, dabei abstracte Gebiete zu betreten, die sich zu poetischer Darstellung weniger eignen, musste er der Vollständigkeit seines tief durchdachten Planes bringen, und wir müssen jedenfalls zugestehen, dass die Schwierigkeit, hier Dichter zu bleiben, in glänzenderer Weise von keinem andern hätte gelöst werden können.

In wenigen Worten sei es mir noch gestattet, auf die Beziehungen des *"Botanic Garden"* zu den alten Classikern wie zu neueren Dichtern zu sprechen zu kommen. Schon der Gegenstand an sich ist den griechischen und römischen Dichtern durchaus nicht fremd. Gerade die Pflanzen haben lyrischen sowohl als auch epischen und didaktischen Dichtern oftmals Bilder und Gleichnisse geliefert. Sogar

---

[1]) Vergl. die Vorreden zu seinen poetischen Werken.

[2]) Vergl. Ernst Krauses Schrift über Erasmus Darwin, p. 39.

Plinius fehlt oft nur das Versmaß, um Stellen seiner Werke zu den schönsten poetischen Verherrlichungen der Pflanzenwelt zu machen. Auch Virgil hat häufig derartige Vergleiche, so z. B. gestaltet er die reizende und rührende Episode von Nisus und Euryalus in der „Aeneïde“ noch dadurch anziehender, indem er einen Vergleich mit den Blumen anstellt:

„Purpureus veluti cum flossuccisus aratro
Languescit moriens; lassove papavera collo
Demisere caput, pluvia cum forte gravantur.“[1])

(*Aeneïdos* IX 435—38.)

Ähnliche Stellen finden sich auch bei Claudian, dessen Epitheta Erasmus Darwin ja sein Motto zum zweiten Bande seines *“Botanic Garden”* entlehnt hat. Dem mythologischen Apparat, den Darwin seinen Gedichten gegeben hat, verdankt er den Namen *“the English Ovid”*, den ihm Miss Seward verlieh.[2]) Darwin bekennt sich selbst dazu, in einer Art geistiger Verwandtschaft mit dem großen Dichter der Metamorphosen zu stehen, wenn er sagt[3]): *“Whereas P. Ovidius Naso, a great Necromancer in the famous court of Augustus Caesar, did by art poetic transmute Men, Women, and even Gods and Goddesses, into Trees and Flowers; I have undertaken by similar art to restore some of them to their original animality, after having remained prisoners so long in their respective vegetable mansions.”*

Dies entspricht eben der Anschauung Darwins über Mythologie, die ja in den frühesten Zeiten nichts anderes war als symbolische Naturerkenntnis, welche im Laufe der Zeit in unverstandenen Anbetungsformen erstarrte. Aus diesem Gefängnisse heraus die luftigen Götter Griechenlands und des sonnigen Italien zu erlösen, hatte er sich zur Aufgabe gemacht; unter seinen belebenden Händen wurde die Mythologie wieder die Naturbeseelung, die sie gewesen, und da unsere Sprache sich immer mehr einer abstracten Bildersprache nähert und bei näherer Betrachtung mit mehr oder weniger deutlichen Metaphern durchwirkt

[1]) Deleuze, *Les amours des plantes,* Paris, An VIII.
[2]) Vergl. *“Letters of Anna Seward”* V 335.
[3]) Vergl. die Vorrede zum *“Botanic Garden”* II.

ist, so kommt Darwin gerade als Dichter der sprachschöpferischen und zugleich mythenbildenden Phantasie am nächsten, weil er alle Anschauung in lebensvolle Metapher und die Erscheinungswelt in concrete Gestalten mit individuellem Gefühlsinhalt umwandelt; und wie die Poesie ehemals dem Lobe der Götter und Helden, der Anführung sittlicher Grundsätze und der Darstellung der Wunder der Natur geweiht war, so lag auch seiner Poesie dasselbe, in keiner Weise verminderte ethische Princip zugrunde, nur dass es mit dem Fortschritte des Wissens andere Formen angenommen hatte: der Dichter stand eben vor der Aufgabe, große, bedeutungsvolle Wahrheiten, Ergebnisse mühsamer Forschungen in poetischer Verherrlichung dem Gedächtnisse der Menschen zu überliefern; das spricht er auch deutlich in seinem letzten Werke aus:

"Thy acts, Volition, to the world impart,
The plans of Science with the works of art."

(*Temple of Nature,* Canto IV 223, 224.)

Ähnliche Stoffe behandeln ferner Ämilius Macer (70—16 v. Chr.), wenn das ihm zugeschriebene Werk, *„De herbarum virtutibus"* (zuerst gedruckt Neapel 1477)[1]), wirklich von ihm herrührt, ferner Walafried Strabo in seinem *„Hortulus"* (1512 gedruckt), bei den Franzosen la Croix und de Thou in vielen Stellen ihrer zahlreichen Schriften, sowie Paul Contant (1570—1632) in seinem Gedichte *„Le jardin et le cabinet poétique"*; die Italiener Savastani und Faluggi, der ein poetisches Werk *„Prosopopeiae botanicae"* verfasst hat, endlich die Engländer: Cowley (1618—1667) in seinen Gedichten, Henry Brooke in seiner *"Universal Beauty"*, Richard Blackmore in seiner *"Creation"* u. a. Doch kann, Ovid vielleicht ausgenommen, von keiner dieser Schriften als von einem Vorbilde, das directen Einfluss auf Darwin gehabt hätte, die Rede sein.[2])

---

[1]) Davon ist eine alte Übersetzung ins Englische ohne Angabe des Ortes und der Zeit (der Sprache nach aber ins 15.—16. Jahrhundert gehörig) "by Robt. Wyer" erschienen.

[2]) Vergl. E. Krause, Erasmus Darwin, p. 133.

Der „Tempel der Natur“ und sein Verhältnis zu Lukrez.

Der *"Botanic Garden"* wird als das Hauptwerk Erasmus Darwins angesehen; schon der große Umfang und die eigenartige Behandlung des Stoffes stellten ihn in den Vordergrund und machten ihn bekannt. Der „Tempel der Natur“ wird wenig genannt. Miss Seward sagt einmal von ihm, er sei weniger interessant und weniger glänzend, auch weniger verständlich und durchaus decent.[1])

Dies Werk ist, wie bereits erwähnt, ein nachgelassenes; der Dichter sah es im Drucke nicht mehr. Seine Eigenart tritt hier noch deutlicher hervor; haben wir für den „Botanischen Garten“ literarische Ähnlichkeiten gefunden, so lässt sich hier nichts Vergleichbares aufbringen, wenn nicht der Versuch des römischen Dichters Lucretius Carus, der uns in seinem großen Lehrgedichte *„De rerum natura“*, ebenso wie Darwin, ein großartiges, entwickelungsgeschichtliches Weltenbild zeigt.[2]) Auch bei ihm begegnen wir geradezu wunderbaren Vorahnungen von verschiedenen Thatsachen, deren Erkenntnis erst auf den schwierigsten Wegen erfahrungsgemäßer Forschung nach und nach erlangt werden sollte. Wenn wir sehen, wie Lukrez im Zeichen seines verehrten Vorbildes Epikur uns als Ideal und letztes Ziel seiner Philosophie ein glückliches Dasein und die Befreiung der menschlichen Seele von thörichtem und dumpfem Aberglauben aufstellt, so haben wir darin eine deutliche Übereinstimmung mit Darwin zu erblicken, der, ein Verfechter friedlichen Schaffens, seiner Entrüstung und Trauer über das damals noch blühende Sclavenwesen, über die grausame Behandlung der Gefangenen, wie über unmenschliche Schlachten und Kriege in seinen Schriften, besonders nachdrücklich aber im „Tempel der Natur“, oftmals Ausdruck gibt.

Sein Naturerkennen sucht Lukrez bereits durchaus auf dem Wege einer monistischen Philosophie: er behauptet klar und deutlich die Ewigkeit und Unsterblichkeit oder Unvernichtbarkeit des Stoffes wie der Kraft; seinen Ausfällen gegen die teleologische Naturanschauung liegt bereits

---

[1]) *"Letters of Anna Seward"* V 83.

[2]) Vergl. E. Krause, Erasmus Darwin, p. 133.

der Gedanke des Kampfes ums Dasein und der Selectionstheorie zugrunde; er leitet das Urelement des ganzen geistigen oder seelischen Lebens aus dem Urstoffe ab und leugnet damit von vornherein das dualistische Princip des Verhältnisses von Geist und Körper. Daher wendet er sich auch gegen die lächerliche Todesfurcht der Menschen, die er als ein Ergebnis erfundener Fabeln bezeichnet; alle menschliche Erfahrung leitet er in letzter Linie aus sinnlichen Wahrnehmungen ab, ein Satz, mit dem ja auch Locke die empiristische Richtung der Philosophie von neuem begründet hat. In seiner ausführlichen Darstellung vom Werden der Welt aus dem Chaos und ihren bestehenden Formen fällt er naturgemäß den Irrthümern seiner Zeit anheim, die ja das ptolemäische System völlig beherrschte; wunderbar ausgeführt ist aber die Urgeschichte der Erdenbewohner, die Entstehung der menschlichen Sprache, deren Beziehung zu der Thiersprache Lukrez bereits erkannte; sehr poetisch dargestellt sind endlich die allmählichen Fortschritte der Civilisation und die Entwickelung der Künste und Wissenschaften.

Dem Plane dieses großartigen Werkes entspricht in vieler Beziehung Darwins „Tempel der Natur", wie ich in einzelnen Fällen genauer zeigen werde; sein Werk ähnelt in den Grundzügen demjenigen des Lukrez; auch hier sind alle die großen Fragen eingehend erörtert: wie das Leben entstand, wie es sich ewig erhält, wie der Menschengeist sich zu seinen Höhen erhoben hat, und auf welchen sittlichen Grundlagen seine Weltanschauung beruhen soll — die vier großen Abschnitte des Werkes Darwins. Die Formen des letzteren sind bei der mehr abstracten Natur des Stoffes reiner und strenger gestaltet, die Abschweifung ins Mythologische gegenüber dem *"Botanic Garden"* erscheint vermindert; der Apparat des Gedichtes ist ungleich großartiger als vorher; der mächtige Bau des Tempels wird in den herrlichsten Farben geschildert, von seinen granitenen Grundfesten an bis hinauf zu seinem sternenbesäeten Dache. Im Lichte der aufsteigenden Morgenröthe opfert die Schar der Musen, von Urania geführt, der Göttin der Natur, deren erhabene Gestalt bedeutsam von Wolken verhüllt ist. Die Führerin der holden Schar bittet die Priesterin der Göttin, sie möge ihnen die Wunder des

Tempels zeigen, — und unter ihrer Führung durchwandern sie die von reinem Lichte erhellten Räume.

Was sie sehen, ist Inhalt des Vortrages der Priesterin; es ist die Zusammenfassung und das Ergebnis der mühsamen Forschung, von der wir bei Betrachtung des prophetischen Geistes Lukrez' gesprochen haben; auf der Höhe, die sie zu Darwins Zeit einnahm, bildet sie wieder nichts anderes als eine Vorstufe zu Höherem, Vollkommenerem, die unsere Zeit als Erbe dankbar betreten, und die ein Glied einer Reihe ins Unendliche ist.

Alles, was Darwin in seinem Leben auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst geschrieben und gedacht hat, liegt in diesem seinem letzten Werke in höchster geistiger und formaler Vollendung vor uns; eben noch konnte er es vollenden, da hinderte ihn der Tod an weiteren Thaten.

Seine Größe lag darin, dass er, nie mit Erworbenem und Erkämpftem zufrieden, stets über seine Zeit hinaus gedacht hat. Auch das sehen wir am besten aus dem „Tempel der Natur". Was früher aus seinem Munde als Anregung gefallen und nicht etwa schon durchgedrungen war, fand hier seinen Platz; und nicht wenig Neues kam noch dazu. Viele dieser seiner Gedanken haben längst ihre Verwirklichung gefunden, manche sind auch unsern Tagen Problem geblieben; seine Zeit hat ihm aber auf solch hohem Geistesflug nicht folgen können; in den meisten seiner Gedanken war er ein *propheta in patria,* ein Prediger in der Wüste.

Dennoch hat er in vielem zu dem hellen Schein beigetragen, den das Morgenroth einer neuen Zeit über die in der Nacht geistiger Gefangenschaft schmachtenden Völker verbreitete. Auf allen Gebieten regte sich's mit neuem Leben; die französische Revolution, die mit machtvoller Hand die Fesseln auf politischem Gebiete zerriss, war wie ein Signal zum Erwachen auf allen Linien. Sie hatte Darwin schon früher mit machtvollen Versen begrüßt *(Economy of Vegetation,* Canto I 107 ff.), war doch auch er ein Revolutionär auf geistigem Gebiete und fühlte sich eines Sinnes mit den Trägern der freiheitlichen Ideen überhaupt, die die Welt durchzuckten.

Auch hier ist es wieder sein „Tempel der Natur", aus dem wir die Quintessenz dieser geistigen Revolution so recht

erkennen, und ich glaube, nach all dem dieses sein letztes Gedicht das Hauptwerk seines poetischen Schaffens nennen zu müssen. Wie wenig es von seiner Zeit verstanden wurde, zeigt eine Bemerkung der *"Edinburgh Review"*,[1]) die ich hier anführen will: *"If his fame be destined in anything to outlive the fluctuating fashion of the day, it is on his merit as a poet that it is likely to rest; and his reveries in science have probably no other chance of being saved from oblivion, but by having been 'married to immortal verse'."*

In welchem Verhältnis nun diese „wissenschaftlichen Träumereien" zu unserer heutigen Naturphilosophie stehen, und wie Darwins philosophischer Standpunkt sich seinem poetischen Verdienst als ebenbürtiger Factor zur Seite stellt, will ich versuchen, in dem folgenden Theile dieser Arbeit zu zeigen.

Sie soll in erster Linie eine philologische Arbeit sein, ich habe mich aber bestrebt, auch das Philosophische und Naturwissenschaftliche, das naturgemäß in dem Thema enthalten ist, in keiner Weise zu vernachlässigen, und ich stellte daher als Plan der Ausführung folgende zwei Gesichtspunkte auf, von denen ich mich habe leiten lassen:

1. Die ästhetische Würdigung der poetischen Schönheiten des Werkes, nicht an der Hand einer wörtlichen Übersetzung, sondern einer getreuen Wiedergabe und Betrachtung der einzelnen Theile.

2. Die Kennzeichnung des wissenschaftlichen Standpunktes desselben mit besonderer Rücksicht auf die Theorie der Entwickelungsgeschichte.

Ich habe diese beiden Gesichtspunkte nicht scharf von einander getrennt, sondern bin auf die zwanglose Abwechslung, wie sie die fortschreitende Lectüre ergibt, eingegangen.

[1]) April 1803 (4. Ed. 1806), p. 401, vol. II. Vergl. Dr. Ernst Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie, p. 175.

THE TEMPLE OF NATURE.

Motto:

„Dieser schöne Begriff von Macht und Schranken und Willkür
Und Gesetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
Vorzug und Mangel, erfreue dich hoch; die heilige Muse
Bringt harmonisch ihn dir, mit sanftem Zwange belehrend.
Keinen höhern Begriff erringt der sittliche Denker,
Keinen der thätige Mann, der dichtende Künstler; der Herrscher,
Der verdient es zu sein, erfreut nur durch ihn sich der Krone.
Freue dich, höchstes Geschöpf der Natur, du fühlest dich fähig,
Ihr den höchsten Gedanken, zu dem sie schaffend sich aufschwang,
Nachzudenken. Hier stehe nun still und wende die Blicke
Rückwärts; prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muse,
Dass du schauest, nicht schwärmst, die liebliche, volle Gewissheit."

(Goethe, Gott und Welt, Metamorphose der Thiere.)

I.

Die Entstehung des Lebens.

Der antiken Epik vergleichbar, eröffnet der Dichter seine Darstellung des gewaltigen Ringens der Materie zu höheren Stufen der Belebung, des steten Kampfes in der Natur, des unaufhörlichen Förderns und Vorwärtsschreitens zum Vollkommeneren von innen heraus mit einem Anruf an die Muse.

Singe, o Muse, den Zorn des Peleiaden Achilleus — —! Selbst der göttliche Sänger der Ilias, der es wie keiner verstand, den organischen Zusammenhang der Dinge zu beobachten, Ursache und Wirkung, Grund und Folge in Übereinstimmung zu bringen, fühlte sich oft seiner großen Aufgabe gegenüber zu klein; aber von der Idee durchdrungen und von seiner Gottheit beseelt, ward sein begeisterter Gesang beredter Ausdruck des immerwährenden Kampfes in der belebten und unbelebten Natur, zwischen den Menschen und in ihnen selbst.

Von ähnlichem Standpunkte aus erscheint mir die Anrufung der inspirierenden Muse in dem Augenblicke, wo unser Dichter daran geht, sich mit dem gewaltigsten, erhabensten, aber auch dunkelsten Thema, das zu seiner Zeit bestand, zu befassen: dem ursprünglichen Werden des Lebens.

Sag' an, o Muse, wie konnten, als der Natur durch die erste große Ursache unveränderliche, unsterbliche Gesetze auferlegt worden waren, organische Formen aus dem Kampfe der Elemente entstehen und zum Leben erwachen? Wie konnte Liebe und Zuneigung mit gewaltigem Reiz das kalte Herz erwärmen, die schon erhobene Hand entwaffnen, 6
mit Vergnügen erfreuen und mit Schmerzen kränken, wie die Gesellschaft in goldene Fesseln schlagen?

Aus diesen einleitenden Worten erfahren wir neben dem formellen Programm des Vorwortes nun auch den

grundlegenden Plan des Inhaltlichen. Im Vorworte klärt er den Leser über Bedenken, die ihn von der Lectüre des Werkes abhalten könnten, von vornherein auf: kein tiefes geistiges Sichversenken soll ihn mühsam die verschlungenen Pfade geheimnisvoller Fragen führen; spielend will er ihm die Gebilde längst vergangener Zeiten zeigen, gleichsam im dichterischen Fluge an ihnen vorüberschwebend; freilich beschränkt sich diese flüchtige Betrachtungsweise hauptsächlich auf den poetischen Theil der Aufgabe, die er sich gestellt; den größeren Theil des Bandes füllen Betrachtungen, die dem poetischen Fluge eine retardierende Mäßigung auferlegen.

Inhaltlich lässt sich eine Zerfällung des Werkes in zwei Haupttheile vornehmen, den ersten, naturgeschichtlichen Theil, in dem es sich um den Begriff Leben handelt, den man also den biogenetischen nennen könnte, und in den zweiten, der, von dem Begriffe der Sympathie ausgehend, die allmähliche Bildung der menschlichen Gesellschaft darstellt, also den sociologischen Theil. Der biogenetische Theil sucht das organische Werden überhaupt zu veranschaulichen; die aufsteigende Reihe der Formen desselben war der Erkenntnis Darwins in der Vollständigkeit, wie sie sein großer Enkel und nach ihm Haeckel aufstellen sollten, noch verschlossen; aber bestand das organische Leben überhaupt nur einmal, so war eine Fortbildung und Ausgestaltung seiner Formen nach Anpassungsverhältnissen ohne weiteres einzusehen, und Erasmus konnte verständnismäßig an die Bildung der höchsten organischen Stufe, der Gesellschaft selbst, gehen. Vier ereignisvolle Zeitalter erzählen davon: ein fünftes steigt aus ihnen ans Licht hervor; sie erschließen das seidene Gewebe ihrer Freuden, doch auch die tiefen Töne ihrer Wehklage dringen an unser Ohr; mit gewaltigem Klange stoßen sie ins Horn des Ruhmes und künden von ihren Gesetzen, von ihrer Arbeit und von ihrer Liebe.

Die Liebe wird in einer mächtigen Anrufung verherrlicht:

Unsterbliche! Die du erhaben über dem Chaos waltetest, als der Morgen der Zeit noch nicht angebrochen war; die du das berstende Ei der Nacht[1]) zum Leben

[1]) Vergl. „Zoonomie", Section XXXIX 7, 9.

gebrütet, die du die junge Natur in staunendes Licht getaucht hast; die du mit weiten Armen in sanfter Umschlingung die durchs All wirbelnde Welt in ihrem ungeheuren Umkreis begreifst; ob du dich nun, in Tageslicht getaucht, auf hohem Sonnenthrone mit dem Silbergürtel der Planeten schmückst, oder ob du, auf ätherischen Schwingen herniedersteigend, den kalten Schoß der Erde mit Frühlingsstrahlen erwärmst, Tropfen zu Tropfen fließen machst, Atom an Atom fügst, Geschlechter aneinanderkettest oder Geist an Geist fesselst — hör' meinen Sang! Wiederhole du mit rosigen Lippen meine Worte, schreibe sie mit deinem blanken Pfeile nieder. Denn dann werden sie sanfte Augen an sich fesseln, und zarte Finger werden im Fluge die Seiten wenden; dann ist alle meine Mühe vergolten: Jünglinge und Jungfrauen werden mein lebendiges Lied singen; dies und ihr Lächeln ist mir reicher Lohn. 32

So schön und beredt dieser Anruf ist, die Göttin der Liebe hat ihn nicht erhört; der „Tempel der Natur" ist kein *"living lay"* geworden. Aber aus diesen Zeilen ersehen wir deutlich die Tendenz Darwins, seine Ideen weiter zu verbreiten, den Leuten seine Weltanschauung in angenehmer Form mitzutheilen, sie geistig anzuregen und für das Gebiet der Naturforschung im allgemeinen zu interessieren.

Der Dichter beginnt seine Darstellung mit einer Schilderung des Paradieses. Engel bewachten dort die goldene Wiege der Welt; vier gewaltige Ströme nehmen ihren Lauf durch das blühende Land; auf sonnenhellen Grasplätzen tummelten sich nackte Grazien, und unschuldige Cupiden bezauberten jede Lichtung,[1]) bis endlich Eva, die „schöne Braut", der schlangenzüngigen Beredsamkeit des Versuchers erlag und nun ihrerseits den liebevollen Gemahl mit Lächeln „süßer als die Frucht" bethörte und so für das ungetrübte Glück der Liebe ein Leben voll Beschwerde und Mühsal eintauschte. Da brach eine wüste Zeit herein: Felsen überstürzten einander und bedeckten, in wilder Großartigkeit sich aufthürmend, die verheerten Gefilde. Ewige Stürme umtosten die überhängenden Klippen und die Höhlen am

[1]) Auffallend ist hier die Mischung christlicher und mythologischer Gestalten.

Meer. Fahle Blitze spalteten die flüchtigen Wolken; Wirbelwinde sausten heulend um die Felsenküsten und wühlten das Meer bis zum Grunde auf, so dass der Sand seines Bodens in den tosenden Fluten zu tanzen begann.

So schlossen die Winde kriegerisch das Profane aus, das in unheiligen Haufen mit rauhem Tritt einzudringen strebt; nach innen aber umsäuseln sie lieblich den Zug der Muse an geheiligtem Ort und rufen mit sanfterer Stimme das Gute und Weise herbei.

Von der Berührung der Muse entzückt, theilt sich die Felswand; hell schimmern zu beiden Seiten die Krystalle des Felsinnern; während über ihnen unschädlicher Donner erdröhnt, treten die Liebesgötter und Grazien durch das hellglänzende Thor und sehen, wie sie paarweise dahinschreiten, mit fröhlicher Lust ihre schönen Gestalten in den spiegelglatten Wänden; endlich verlassen sie ungeduldigen Schrittes die Irrgänge und hören hinter sich die Felsen
64 zusammenschlagen.

Hier nun, hoch in der Luft, erhaben ob allen Stürmen, erhebt dein Tempel, o Natur, seine mystischen Formen; von der Erde bis zum Himmel thürmt sich das ungeheure Gebäude auf, ohne dass eines Menschen Hand zum Baue mitgeholfen hätte.

Über viele Meilen erstreckt sich seine gewaltige Kuppel, und bis tief in die Erde hinab steigen die Rippen seiner Gewölbe. Tausende von Jaspis-Stufen führen in kreisenden Bogen den zögernden Novizen hinan. Oben tragen Tausende von Querbalken, die bald zusammenlaufen, bald wieder auseinander streben, auf ihren sich verzweigenden Armen das goldschimmernde Dach.[1])

Unzählige Kreuzgänge verbinden ungezählte Hallen, von deren Wänden geheiligte Symbole grüßen; sie bedeuten in ihrer rohen Darstellung längst vergessene Tage, zerstörte Kunstwerke, untergegangene Staaten; in jeder Linie aber liegt Leben.

Widerwillig und zornig neigt sich die Zeit, von der Sculptur gefesselt, über eine aufgerollte Schrift und

---

[1]) Die Schilderung ist sehr geschickt in Handlung umgesetzt, indem wir den Eindrücken des emporsteigenden Jüngers folgen.

schreibt finsteren Blickes die Zukunft mit goldenem Griffel ein.

Dazu gibt der Dichter ein vergleichendes Bild: So wurde Proteus[1]) an der Küste des salzigen Meeres von dem weisen Atrides mitten unter seiner schuppigen Schar mit Seetang gebunden, als er, ihn zu täuschen, bald die Gestalt eines Adlers, bald eines Pardels oder Ebers annahm, bis endlich seine Lippen sich öffneten und, wenn auch widerstrebend, in tiefen Tönen die Zukunft und die Vergangenheit verkündeten. 88

Darwin fügt hier in einer erklärenden Note hinzu, dass Proteus wahrscheinlich der Name einer hieroglyphischen Figur gewesen sei, die die Zeit vorstellte; ihre Form veränderte sich unaufhörlich, sie konnte die Ereignisse der Vergangenheit aufdecken und die Zukunft vorhersagen. Herodot, fährt er fort, zweifle nicht, dass Proteus ein ägyptischer König oder eine ägyptische Gottheit gewesen sei; Orpheus nenne ihn den Anfang aller Dinge, den ältesten der Götter und füge hinzu, dass er den Schlüssel der Natur habe; alles das könne leicht mit einer Darstellung der Zeit vereinbart werden.[2])

Auf diesen luftigen Höhen also, hoch über den Höfen mit ihren Säulengängen, weilt das Vergnügen; hier wurzeln die Bäume, deren zu lieblichen Lauben verflochtene Zweige wogenden Schatten werfen und das mit Stiefmütterchen gestickte Moos in ein vielfarbiges Halbdunkel hüllen; sie beugen sich unter der Last schwerer Früchte und hören doch nie zu blühen auf, da sie einander immer ablösen.

Auch das Erotische darf dem Ovidiker bei Schilderung einer so reizenden Scene nicht fehlen: auf Rosenbetten hingestreckt ruhen dort in anmuthiger Stellung leichtbekleidete Schöne; Grazien tanzen behenden Schrittes um sie herum und fröhliche Begierden entfalten ihre Schwingen über ihnen.

Hier versieht die junge Dione ihre köchertragenden Liebesgötter mit Waffen und schult ihre Nymphen und Tauben zu ihrem Dienste; um ihre lachenden Augen ruft

[1]) Vergl. Ovid, *Metamorphoses* VIII 731; Virgil, *Georgica* IV 388.
[2]) Vergl. Herodot II 112, 118; Virgil, *Aeneïs* XI 262; *Odyssee* δ 35 ff. u. a. O.

sie bald den zündenden Blitz, bald das versehrende Lächeln; ihre Wangen färbt helles Roth, ihr Busen hebt sich von verführerischen Seufzern, und von ihren rosigen Lippen gleiten zauberische Worte, die das Herz in diamantene Fesseln schlagen.

In düsterem Zwielicht aber ruft der Dämon Schmerz seinen unsichtbaren Hof zusammen. Geißeln, Fesseln und Flammen sind in schrecklichen Gewinden an seinem ebenholzenen Thron zu schauen; zu beiden Seiten steht ein Heer von Krankheiten, das schaudernde Fieber führt die geisterhafte Schar an, Verzweiflung beschattet sie mit rabenschwarzen Fittichen, und das schuldbefleckte Gewissen schleudert tausend verwundende Pfeile.

Tief unten, in weiten, grabähnlichen Höhlen wohnt das Vergessen mitten unter namenlosen Gräbern; es zerstört prunkvolle Grüfte, stürzt lorbeergekrönte Büsten um und schüttet die Asche aus den zerfallenen Urnen. Hier athmet kein Frühlingshauch, kein Sonnenstrahl erglänzt in frohem Lichte, kein lustiges Lachen dringt bis hieher; über den grünlichen Boden und die feuchten Wände entlang kriechen schleimige Schnecken und fleckige Eidechsen; auf weißen Haufen zusammengewürfelter Gebeine kauert die Muse der Melancholie und netzt wehklagend mit ihren kalten Thränen die Reste früh erstorbener Schönheit; sie breitet ihre bleichen Arme aus und beugt ihren marmor-
124 weißen Nacken.

Ähnlich müssen wir uns die Höhle vorstellen, die Trophonias am Ägäischen Meere ausschaufelte; ungefährdet konnte der Wanderer das geöffnete eherne Thor derselben überschreiten; aber mit trauriger Weisheit belehrt, kam kein Lächeln mehr über die Lippen des Zurückkehrenden.

Interessant ist es zu bemerken, wie Darwins moderne Anschauungen an den alten Mythus anknüpfen; er sagt in einer Textnote (p. 12): Plutarch erwähnt,[1]) dass aus der

---

[1]) Plutarch, ed. Didot, Parisis MDCCCLV, Ps. 167, 53 sqq.: „*Ἐν Τροφωνίου μεμάντευται*“· *ἐπὶ τῶν σκυθρωπῶν καὶ ἀγελάστων. Οἱ γὰρ καταβαίνοντες ἐς Τροφωνίου λέγονται τὸν ἑξῆς χρόνον ἀγέλαστοι εἶναι· Ὁ γὰρ Τροφώνιος ἔχων τὴν κεφαλὴν τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ Ἀγαμήδους καὶ διωκόμενος ὑπὸ τοῦ Ἀύγαίου, ἐξάμενος εἰς χάσμα ἐνέπεσεν, οὗ δὴ καὶ μαντεῖον ἐγένετο·*

Höhle des Trophonius böse Weissagungen kamen. Aber die allegorische Geschichte, dass derjenige, welcher die Höhle betrat, nie wieder lächeln gesehen würde, scheint dazu bestimmt gewesen zu sein, den Grübler vor übermäßigen Erforschungsversuchen der dunklen Seite der Natur zu warnen; wenn wir aber, setzt Darwin fort, über die beständige Zerstörung organischen Lebens und ihren Grund nachgrübeln, so sollten wir uns anderseits auch erinnern, dass derselbe Stoff ja stets in andern Formen beständig erneut wird, und dass so die Gesammtsumme der Glückseligkeit in der Welt unverkürzt fortbesteht; dass ein Philosoph also wieder lächeln könne, wenn er die Augen von dem Sarge der Natur zu ihrer Wiege wendet.[1])

Inmitten all dieser Gruppen, fährt der Dichter in der Darstellung fort, thront majestätisch die Natur. Über Länder und Meere streckt sie ihre hundert Hände aus; thurmhoch überragt der Kopfschmuck ihre strahlende Stirn; unzählige Sprösslinge saugen an ihren hundert Brüsten; von ihrem Haupte wallt ein leuchtender Schleier hernieder und um ihre herrliche Gestalt fließt ein gesticktes und durchwirktes Gewand, das trotz aller Falten die Umrisse der mächtigen Glieder erkennen lässt, und dessen goldener Saum sich am Boden spreitet.

Wir erkennen in dieser meisterhaften Schilderung die Personification der sichtbaren Natur; in der übergewaltigen Erscheinung ihre unendliche Ausdehnung; in ihrem wallenden Kleide und ihren mächtigen Gliedern sehen wir Symbole des leuchtenden Firmamentes, der ragenden Felsen und Berge, der Ströme und Seen und der Vegetation, die die Erde mit bunten Farben, einem Kleide gleich, ziert. All die Mannigfaltigkeit der Formen, die Pracht der Gestaltung erscheint hier, am Altar der Natur, in ihrer Göttin auf ein räumlich Beschränktes gebracht.

Bis hieher reicht der Hauptsache nach die Exposition des Werkes, die nun allmählich auf den Vortrag der Muse hinüberleitet. Ich bin bis jetzt der Darstellung ziemlich genau und ohne Unterbrechung gefolgt, um die Art und

[1]) Zum Schlusse seiner Darstellung kommt der Dichter sogar zu der Ansicht, dass sich die irdische Glückseligkeit eher mehre als irgendwie vermindere; vergl. Canto IV 405—410.

Weise, wie Darwin seinen Leser in sein Gedankenreich einführt, genau zu kennzeichnen; die Lage ist nun genau gegeben: wir haben in flüchtigen Zügen den Tempel durcheilt, uns an seiner äußerlichen Pracht erfreut und stehen nun am Altare seiner Göttin:

Von diesem ersten aller Altäre entwendete das ruhmvolle Eleusis seine geheimen Symbole und seine mystischen Schriften: erst in späteren Altern errichtete man mit frommem Betruge jene herrlichen Tempel, in denen die Götter verehrt wurden.

Diese Stelle zeigt uns klar und deutlich die Ansicht Darwins, dass sich die Götterverehrung der ältesten Völker auf bloße Naturanschauung gegründet habe.[1]) In folgendem gibt uns der Dichter eine schöne Schilderung der eleusischen Mysterien, die nach ihm der Naturverehrung der alten Griechen in Form von Spielen Ausdruck gegeben hätten.

Zuerst traten vor die erstaunte Menge (der Zuschauer) das Schweigen, die Nacht und das Chaos; schaurige Todesscenen, in düsteres Dunkel gehüllt, machten das schauende Auge erstarren und erschütterten die athemlose Brust. Dann wieder führte der junge Frühling, Hand in Hand mit dem beschwingten Zephyr, die Königin der Schönheit auf die blumige Wiese; entzückt schloss sich Hymen mit seinen Grazien und Liebesgöttern dem Zuge an; so erneuerten die maskierten Mimen feierlichen Schrittes die Prunkzüge vergessener Tage; dem rohen Haufen blieb ihre mystische Wahrheit verborgen, den berufenen Jüngling aber entzückten sie mit den Lehren der Weisheit. Jede wechselnde Scene betrat ein von Vaterlandsliebe beseelter Held, eine
154 geheiligte Schönheit oder ein rettender Gott.

Diese Schilderung der Vorgänge bei den eleusischen Spielen ist typisch der Darstellung anderer angepasst: der ganze mythologische Apparat ist wieder aufgeboten, und die Deutlichkeit sowie die Authenticität der von den Schauspielern dargestellten Scenen dem Dichter augenscheinlich wohl bewusst.

In einer Note, die er erklärend hinzufügt, spricht er davon, dass die eleusischen Mysterien ägyptischen Ursprungs

---

[1]) Vergl. die Einleitung, p. 16.

gewesen seien und später mit andern frühen Künsten und religiösen Anschauungen nach Griechenland gebracht worden wären; dass sie allem Anschein nach aus theatralischen Darstellungen der Philosophie und Religion jener Zeit bestanden hätten, die man, um sie nicht der Vergessenheit anheimfallen zu lassen, noch vor der Erfindung der Buchstabenschrift in hieroglyphischen Figuren aufgezeichnet hatte; er leitete somit, seiner Theorie gemäß, die mystischen Ideen der alten Griechen auf einen noch früheren Ausgangspunkt zurück, von dem aus kein allzu weiter Schritt mehr war zur Annahme der Entstehung derselben bei Naturvölkern selbst.

Diese Theorie gilt indes keineswegs als erwiesen; sie war nicht Darwins Eigenthum, sondern er hat sie aus Dr. Warburtons gelehrtem Werk *"The divine Legation of Moses"*[1]) geschöpft, woher ihm überhaupt die Kenntnis ätiologischer Mythenforschung gekommen zu sein scheint.

Dr. Warburton sagt dort (Book II, Sect. IV, p. 190 ff.): *"The first and original Mysteries, of which we have any sure account, were those of Isis and Osiris in Egypt; from whence they were derived to the Greeks — — — — — — — by Cadmus and Inachus — — — —. But their end, as well as nature, was the same in all; to teach the doctrine of a future state."*

Zu diesen Betrachtungen hingeführt wurde der Bischof durch seinen Versuch einer Interpretation des berühmten 6. Buches der „Aeneïde"; ich führe nur folgenden wichtigen Satz an, der für uns hier in Betracht kommt: *"The purpose of this discourse is to show that Aeneas' adventure to the infernal shades is not other than a figurative description of his initiation into the Mysteries; and particularly a very exact one of the spectacles of the Eleusinian."*

Diese Theorie, die der geniale Gibbon einer vernichtenden Kritik unterzieht,[2]) sagt Erasmus Darwin zu, wenn auch weniger um der theologischen Tendenz des gelehrten Bischofs willen; es war vielmehr das Moment der Beziehung, der Verwandtschaft der religiösen Institute Ägyptens und

[1]) *By William, Lord Bishop of Gloucestershire,* 5 Bde., London MDCCLVI.

[2]) *"The Miscellaneous Works of Edward Gibbon, Esquire,* by John Lord Sheffield", Basil 1746, vol. VII, p. 206.

Griechenlands, der Anpassung eines älteren Systems auf fremdem Boden an fremde Verhältnisse, das ihn anzog.

Ich flechte hier die Besprechung eines längeren Aufsatzes über die Portlandvase *(Economy of Vegetation,* Canto I, 325) ein, der das Wesen dieses Gegenstandes nahe berührt und weitere Ansichten wie auch selbständige Theorien Darwins über die eleusischen Mysterien enthält.

Auch hier steht er ganz unter dem Einflusse der Theorie Warburtons. „Welcher Gegenstand", sagt er, „könnte erhabener und geeigneter für Darstellung auf einer Todtenurne sein, als die Sterblichkeit aller Dinge und ihre Wiederbelebung?" Die Darstellung dieser beiden Vorgänge bildet nämlich nach Dr. Warburton, entsprechend der Virgil'schen Schilderung, den ersten Theil der mystischen Darstellung zu Eleusis.

Dass diese Schilderung bei Virgil (im 6. Buch der „Aeneïs") mit den genannten Mysterien nichts zu thun habe, beweist Gibbon klar aus Anführungen alter Classiker (Plutarch, *Vit. Thes.;* Herodot, VIII 65; *Cicero, De natura deorum* I 42). Ich wende mich nun sogleich der Darstellung zu, die Darwin über das alte Denkmal von hervorragender Schönheit, die Portlandvase, gibt; das erste Feld enthält drei Figuren: die mittlere, eine weibliche Gestalt, die eine umgekehrte Fackel in der Hand hält, stellt nach ihm ein eleusisches Emblem des sterblichen Lebens *(mortal life)* dar; die andern beiden, ein Mann und ein Weib, sind nach ihm ebenfalls Embleme, und zwar des Menschengeschlechtes; sie erinnern stark an Adam und Eva; Dr. Warburton aber sieht in ihnen allegorische oder hieroglyphisch überlieferte Personen ägyptischen Ursprunges.

Das zweite Feld enthält nun nach Dr. Warburton, und im Anschluss an ihn nach Dr. Darwin, die Darstellung eines Haupttheils der eleusischen Mysterien; die erste Gestalt ist die Mane eines Menschen, die nach der Unterwelt gelangt. Zögernd tritt sie durch ein offenes Thor,[1]) ihr Irdisches, ein Gewandstück, bleibt daran haften.

Vor ihm befindet sich in ruhender Stellung ein herrliches Weib, das Symbol des unsterblichen Lebens, was Darwin

[1]) Darwin weist darauf hin, dass Aeneas bei Virgil (VI 126) auch durch ein ähnliches Thor schreite *(Economy of Vegetation,* p. 340).

daraus schließt, dass sie eine Schlange an ihrer Seite hat; diese ist ja bekanntlich wegen ihrer Häutung von altersher als Sinnbild der Unsterblichkeit angesehen worden. (Bacon, Quarto ed., London 1778, vol. V, p. 462, erzählt, wie Darwin angibt, die Sage, wie sie diese Göttergabe erlangt habe, folgendermaßen: *„illi [homines] gestientes et inepti, donum deorum asello imposuerunt. Inter redeundum autem laborat asellus siti gravi et vehementi; cumque ad fontem quendam pervenisset, serpens fonti custos additus, eum a potu prohibuit, nisi illud, quodcumque esset, quod in dorso portaret, pascisci vellet: asellus miser conditionem accepit atque hoc modo instauratio iuventutis, in pretium haustus pusillae aquae, ab hominibus ad serpentes transmissa est.“*)

Ein neuerer Alterthumsforscher, Baumeister, deutet die liegende Gestalt als die Göttin Thetis und die Schlange als einen Meerdrachen, das Symbol ihres Elementes.[1])

Diese Gestalt nun stützt aus ihrer Ruhelage heraus den zögernden Schritt des Nahenden und scheint ihn der dritten Figur des schönen Bildes zuzuführen, die Darwin für eine Darstellung Plutos hält; er schließt dies aus dem bärtigen Gesicht der Mannesgestalt und ferner daraus, dass der eine Fuß desselben von Erde bedeckt sei *(buried in the earth)*; dieses letztere Merkmal kann ich aus der Darwins Ausführungen beigegebenen Abbildung überhaupt nicht entnehmen, vielmehr scheint mir der unsichtbare Theil des linken Fußes hinter der weiblichen Gestalt verborgen.

Über dieser Gruppe schwebt ein Liebesgott, der der in die Unterwelt eintretenden Mane mit einer Fackel voranleuchtet und ihr winkt, ihm zu folgen. Darwin erklärt diese Ansicht darüber so, dass die alte Liebesgottheit, die eine viel höhere Würde genossen habe, als die spätere Gestalt des Cupido, den Schlüssel zum Himmel, zur Erde und zum Meere besessen haben soll und, da sie außerdem als erste aus dem großen „Ei der Nacht“ entsprungen war, den Weg des Lebens also zuerst betreten hatte, auch deshalb geeignet schien, den Führer aus diesem Leben in jenes zu machen. Diese Anschauung hat Darwin aus Bryants *Mytho-*

[1]) Vergl. Baumeister, Denkmäler des classischen Alterthums, München, Leipzig 1888, p. 1802.

logy geschöpft.[1]) Auch die Einführung dieser Gestalt, die in der alten Mythologie überhaupt eine bedeutende Rolle spielt, führt Darwin mit Bryant auf ägyptische Einflüsse zurück.

Zur Vollständigkeit des Bildes kommt er noch auf die Darstellung am Boden der Vase zu sprechen, als deren Gegenstand er eine eleusische Priesterin oder Hierophantin vermuthet; wenn sie mit dem Zeigefinger auf die Lippen deutet, so sei dies ein Befehl unverbrüchlichen Stillschweigens über alles, was die Mysterien betraf, dessen Bruch nach athenischem Gesetz die schwersten Strafen nach sich zog; er vermuthet, dass ähnliche, insbesondere ägyptische Darstellungen alle Symbole von Priesterinnen geheimer Mysterien gewesen seien. In sehr einleuchtender Weise fügt er, die Theorie auch hieher verfolgend, eine Erklärung hinzu, warum wir über dieses hervorragende Denkmal alter Kunst keine irgendwelche Aufzeichnungen erhalten haben: man fertigte eben, um das so streng gehütete Geheimnis aufrecht zu erhalten, keinerlei Beschreibungen der abgehaltenen Feierlichkeiten oder Erklärungen ihrer Bedeutung an; eher konnte man ihre Darstellung der bildenden Kunst anvertrauen, die die Vorgänge wohl veranschauliche, ihre Bedeutung aber nicht zur Klarheit hervorgehen lasse. Solche Bildwerke mochten dann den Eingeweihten *(initiated)* stets zur Warnung dienen, das geleistete Versprechen auf Geheimhaltung der Mysterien zu halten. Die andere Deutung, die Darwin über diesen verhüllten Kopf am Boden der Vase gibt: er stelle Atis, einen Eunuchen der Rhea oder Cybele vor, der, Mysterien lehrend, die Welt durchzog, entbehrt jeder Grundlage.

Was die Kritik dieser Erklärungsversuche Darwins anlangt, so ist es mir nicht gelungen, in der Kunstliteratur eine Stelle zu finden, die darauf Bezug nähme. Dagegen finden wir eine Erwähnung seiner Theorie in der ausgezeichneten Virgilausgabe von Heyne,[2]) die immerhin der Anführung wert ist:

---

[1]) Bryant, *A curious account of Ancient Mythology,* 3 vol^{o}, London 1775; vergl. vol. II, p. 348—386.

[2]) Chr. Gottl. Heyne, *Publius Virgilius Maro,* Lipsiae MDCCCXXXII, p. 1022.

„Nuper ingeniosus vir, Erasmus Darwin, ad carmen didacticum 'The Botanic Garden' nobile vas Portlandium ita interpretatus est, ut anaglyphum ad mysteria Eleusinia referret. Ita sane res se habet: multa passim in operibus priscae artis, in callatis maxime et scalptis, occurrere, symbolica et mystica, quae ad vitam animarum in inferis probabiliter referri possint; etsi difficile est in his satis sibi cavere, ne ingenii lusui indulgeamus.“

Hier ist also eine bestimmte Ansicht nicht ausgesprochen; ebenso skeptisch verhalten sich die neuesten Forschungen in Bezug auf die Deutung des Denkmals. Seit man gefunden hat, dass das Grab, in dem die Vase stand, nicht das des Kaisers Alexander Severus ist, seit man also die Darstellungen auf das Leben desselben nicht mehr ausdeuten konnte, sind viele allegorische und mythologische Erklärungsversuche vorgeschlagen worden; keine von ihnen kann Anspruch auf einen höheren Grad von Wahrscheinlichkeit machen. Den meisten Beifall hat noch die Ansicht Winckelmanns gefunden, der in dem Hauptbilde die Werbung Peleus' um Thetis sieht; da wir aber wissen, dass Thetis ihrem Liebhaber stets auszuweichen sucht, so können wir wieder nicht verstehen, warum sie ihn hier an sich zu ziehen sucht. Eine sichere Deutung ist also überhaupt unmöglich.[1])

Auch was Darwin über den Inhalt der eleusischen Mysterien[2]) mit großer Bestimmtheit und ganz dispositionell angelegt zu sagen weiß, ist nicht mehr haltbar; dass man, mit Virgil zu gehen, Tod und Zerstörung aller Dinge einerseits und anderseits in der Hochzeit von Cupido und Psyche das Wiederaufleben der Natur scenisch dargestellt habe, ist nicht so gewiss; dass es an allegorischen Beziehungen zu Tod und Leben nicht gefehlt haben wird, ist freilich wahrscheinlich, nur können wir nicht in bestimmter Weise Punkt für Punkt der Darstellungen aufstellen, wie es der classificierende Ordnungsgeist Darwins gethan hat. Wir wissen nur von Rundzügen, Tänzen und Gesängen, auch die Fackelzüge, in denen Darwin den symbolischen Aus-

[1]) Vergl. Friedrich Wolters, Die Gipsabgüsse antiker Bildwerke, Bausteine zur Geschichte der griechischen und römischen Plastik, Berlin 1885.

[2]) Vergl. auch die Einleitung zum „Tempel der Natur“.

druck für die Rückkehr des Lichtes und die Wiederbelebung aller Dinge (wie im altgermanischen Cult) sieht, sind uns bezeugt,[1]) mehr aber nicht.

Wenn Darwin zum Schlusse der Note sagt, es scheinen auch die Geschichten (*histories*, im Sinne etwa wie *gesta*) berühmter Männer jener Zeit in Scene gesetzt worden zu sein, so hat er auch hier wieder an gemeinheroische Gestalten gedacht, denn er fährt fort: diese waren zuerst durch hieroglyphische Figuren dargestellt, aus denen dann später die ägyptischen, griechischen und römischen Gottheiten geworden sind; auch diese Ansicht geht auf die Warburton'sche Theorie zurück.

Entsprechend seinen Ansichten über jene Mysterien, soweit sie für die große Volksmenge in Betracht kamen (*τὰ μικρὰ μυστήρια*), gibt Darwin noch eine Anregung zur Veredlung auch der heutigen breiteren Volksschichten durch Hebung ihrer Bildung auf eine höhere Stufe, die gerade für jene Zeit, wo der Pseudo-Classicismus einer freieren Richtung in der Dichtkunst Platz machte, hochbedeutsam ist; er sagt dort: Könnte nicht eine würdige Pantomime ins Werk gesetzt werden, die noch in diesem Zeitalter die Zuschauer mit Ehrfurcht erfüllen, gleichzeitig viele philosophische Wahrheiten durch angewandte Bilder erklären und sowohl unterhalten als auch unterrichten würde?

Wir sehen aus dieser Frage deutlich, wie Darwin den Selbstzweck der Dichtung zurückstellen kann, wenn es gilt, sie als wirksames Mittel der Belehrung zu betrachten und das Publicum durch anschauliche und eindringliche Beispiele zu erziehen; freilich konnte er da, wenn er in der Literatur Umschau hielt, kein solches Dichtungswerk entdecken, wie es seinem Wunsche entsprochen hätte; oder durfte er glauben, dass er, wie er auf dem Gebiete der didaktischen Poesie lehrhaft thätig gewesen, einen ähnlichen Nachfolger auf dem Gebiete des Dramas hätte finden können? Der Umschwung auf allen Gebieten, der in der französischen Revolution seinen Gipfelpunkt gefunden hatte, und der freiheitliche Geist, der durch die ganze Welt wehte

---

[1]) Vergl. Preller, Geschichte der griechischen Mythologie, Berlin 1894, p. 193; ferner die Realencyklopädie von Pauly (Eleusinia).

und der auch Darwin voll und ganz durchdrang, von dem er nur das formale Äußere nicht abstreifte, machten auch in England alles verblassen, was die Dichtung an moralischem Einfluss auf das Volk zu äußern vermocht hatte, die moralisierenden Dramen eines Southerne, Rowe u. a., die noch im selben Jahrhundert wie Darwin ziemliche Erfolge errangen, ließen jetzt die Zuschauer kalt, denn ihre Ideen hatten sich überlebt. Die Zeit wies der Poesie andere Wege; gerade damals war es ja, als Walter Scott den Engländern eine Probe des Dramas der deutschen Stürmer und Dränger gab, indem er Goethes „Götz von Berlichingen" ins Englische übertrug. Unter solchen Zeichen musste wohl die Hoffnung Darwins, einen wie ethischen Grund sie auch haben mochte, als aussichtslos bezeichnet werden.

Nach dieser längeren Abschweifung, in der ich dem ausführlichen Aufsatze wie auch den Noten, die Darwin zu der Stelle im Texte gibt, Rechnung getragen habe, kehre ich wiederum zum Gegenstand zurück.

In purpurner Pracht zieht der Morgen herauf; dunkelrothe Thautropfen erzittern auf den Wiesen, und hoch oben erstrahlen die Zinnen des Tempels im ersten Sonnenglanze, vor ihm weichen tanzend die Schatten von dem Gefilde.

Da wallen lange Züge von Jungfrauen aus dem heiligen Hain und schreiten paarweise um den Altar: sie tragen Blumenkörbchen in der Hand oder schwingen im Dahinschreiten Weihrauchfässer; von der schönen Urania geführt, opfern sie mit reinen Händen der Göttin ihre Gaben.

Nur zum Theil bietet sich ihre Gestalt den staunenden Augen dar, Wolken verhüllen das übrige.

Noch immer einleitend, führt uns der Dichter jetzt an seine eigentliche Aufgabe heran: die Menschen, die sich, fromm und gut, an der Natur erfreuen (so verstehe ich den Zug der Jungfrauen) sehen die herrliche Gestalt der Göttin nur zum Theil, undeutlich, wie ein Gebirge morgens im Nebelschleier.

Der Dichter aber hat ein größeres Anrecht; er darf an ihrem Altare flehen:

Priesterin der Natur! Während deine Jünger sich in frommer Scheu vor dir beugen, ziehe du den geheimnis- 168

vollen Schleier fort; entfalte Reiz auf Reiz in schöner Folge und zeige die Göttin dem anbetenden Tag! Ihre Macht wird sich dann all den in Verehrung vor ihr knienden Ländern mittheilen, und Himmel und Erde werden Wohlgerüche auf ihren Altar streuen.

O lass die Muse mit zögerndem Schritt auf jedem sonnenhellen Pfade, in jedem grünen Verstecke weilen; lass sie, von deiner Hand geführt, die reich geschmückten Wände, die mit Bildwerken gezierten Gänge und die gemalten Hallen schauen; lass sie die stolzen Pyramiden, die erhabenen Triumphbogen durchforschen und im kleinen wieder erdzerfressene Urnen, spangrüne Münzen, finstere Götterbüsten, helmbeschirmte Heroen und die leuchtenden Formen der Schönheit prüfen.

Von deiner Stimme geweckt, von deinem Zauberstabe ins Leben zurückgerufen, werden all diese Wahrzeichen vergangener Zeiten ihre Lippen aufthun und ihre Arme ausbreiten; das Weib, dem Liebe den Tod brachte, wie der in der Schlacht gefallene Krieger werden aus ihren Gräbern steigen und wieder seufzen, wieder kämpfen. Dir wird es wie einst Orpheus, als er in das finstere Reich der Unterwelt stieg, gelingen, wesenlose Gestalten von neuem zu beleben und lauschende Schatten durch deine süßen Töne zu entzücken.

Ihn führte der Liebesgott durch das fürchterliche Thor des Todes; sein Lächeln munterte ihn auf, seine Fackel leuchtete ihm voran; vor ihm sperrte der dreiköpfige Höllenhund seinen Rachen nur zum Scherze auf und leckte seine Kinderhändchen.

Wie der Sänger dahinschreitet, umdrängen ihn die Scharen der Schatten; einsame Männer- und Frauengestalten, die traurig an Lethes Ufer stehen, die aber ihre irdischen Sorgen noch nicht aus seinen Fluten trinken lassen, eilen ihm zu. Und wie er anhebt zu singen, fühlt auch die Königin der Finsternis „die goldene Flamme seiner Töne“ um ihre Brust spielen und die starre Hülle schmelzen. Und nun leiht auch sie ihre Hilfe, entzückt ihren Gemahl
199 durch süße Worte und erweicht sein hartes Herz mit verführerischer Arglist, bis selbst Pluto lächelt. Der Sänger aber führte triumphierend seine zitternde Braut aus den

düsteren Wohnungen der Unterwelt zum hellen Lichte empor; ach, nur zu bald sollte sie wieder zur finsteren Nacht zurückkehren, um nie mehr wiederzukommen.

Ich habe die schöne Darstellung der griechischen Mythe mit den Worten Darwins vollständig wiedergegeben, um zu zeigen, wie gestaltungskräftig er seine theoretischen Ausführungen und Erklärungsversuche der oben behandelten Portlandvase in Poesie umzusetzen vermocht hat; übrigens hat der Dichter mit diesem poetischen Bilde einen neuen Sinn in die bedeutungsvolle Gruppe hineingetragen, indem er für die eintretende Mane Orpheus und für die symbolische Frauengestalt die Gemahlin Plutos einsetzt, ebenfalls ein Erklärungsversuch, gegen den man nichts einwenden könnte; es ist dies eben ein neuer Beweis dafür, wievielerlei Deutungen hier möglich sind.

Die schöne Priesterin gibt dem Dichter Gehör; sie winkt ihm, ihr auf ihrem Wege zu folgen; herrlich erglänzt ihr prachtvoller Perlenschmuck, und die Falten des Seidengewandes, das ihre schöne Gestalt umgibt, rauschen im Winde.

Und wieder wendet sich der Dichter an sie:

„Erschließe mir vor allem, himmlische Führerin, aus welchem hellen Borne das irdische Leben hervorquoll, woher der zarte Nerv der Bewegung und des Fühlens stammt, woher die zusammenziehbare Faser und der ätherische Geist.

„Erschließe mir, wie Liebe und Zuneigung den Busen wärmen, ihn mit Freude erfüllen, doch auch wieder mit herbem Schmerze quälen, mit sanften Leidenschaften das Gewebe der Gesellschaft flechten und durch ihren Reiz den Wilden zum Menschen machen.“ 222

Diese Fragen wiederholen die bereits eingangs erwähnte dispositionelle Aufstellung des zweitheiligen Themas, das nun in seiner ersten Hälfte unmittelbar zur Behandlung gelangt. Ohne Zögern erfolgt die Antwort der Priesterin; sie bedarf keines Nachdenkens, das Geforderte ist ihr am geheiligten Altare der Natur längst zur Erkenntnis geworden:

“God the first cause!” Noch stammelt die junge Natur in ihrem irdischen Aufenthaltsorte; sie ist das Kind Gottes.

Mit dem Ausdrucke *"child of God"* will Darwin neben der *causa efficiens* der Entstehung der Erde in letzter Hinsicht überhaupt auch noch den jugendlichen Zustand derselben bezeichnen; denn er sagt in einer Note (p. 20), dass die Kalksteinschicht der Erde durch fortwährende Erzeugung von Kalk seitens der Muschelthiere, und durch die Rückstände von Thieren und Pflanzen die dieser übergelagerten Schichten beständig im Zunehmen und Wachsen seien; da nun nach Darwin das Ende dieses fortschreitenden Processes eine Verwandlung alles Flüssigen in feste Substanz ist; und da dieses Ende bei dem Unverhältnis der festen Theile der Erdoberfläche zu den flüssigen noch weit hinaussteht, so erhelle schon daraus der jugendliche Zustand der Erde.

Diese Ansicht geht nun ja entschieden über das Maß hinaus; denn wären zur Verdrängung der flüssigen Bestandtheile der Erdoberflächen in den Jahrhunderttausenden kommender Zeiten keine andern Factoren mit im Spiele, dieser Umstand allein würde dazu niemals ausreichen. Die ungeheure Leistungsfähigheit jener Thiere hatte Darwin aber schon erkannt. Der moderne Naturforscher Wilhelm Bölsche sagt ausdrücklich, dass solche Reste gesellig lebender Seethiere ziemlich niederer Art, wie die Kalktheile riffbildender Korallen, trotz ihrer individuellen Kleinheit Gesteinsmassen von unglaublicher Dicke erzeugt haben;[1]) allerdings setzt er für die Entstehungsdauer dieser Massen die allergrößten Zeiträume an; dies entspricht ja aber der Argumentation Darwins in keiner Weise.

Diese seine Theorie stützt Darwin weiter darauf, dass einige Theile der Erde jüngeren Bestehens seien als andere; die größere Höhe der Berge Amerikas im Vergleich zu denen der alten Welt rühre z. B. daher, dass ihre Gipfel und Hänge noch nicht so ausgewaschen worden seien, wie es bei denen der andern der Fall ist, dass sie sich also in einem noch ursprünglicheren Zustande befinden. In diesem Punkte steht Darwin noch durchaus auf dem Standpunkte der alten Werner'schen Erosionstheorie, die von der Thätig-

[1]) Vergl. Wilhelm Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur, Neudamm 1894, 2 Bde., II. Bd., p. 118. Vergl. ferner *"The Temple of Nature"*, pp. 179, 181 f.

keit der Sintflut ausgieng; dieser Standpunkt der „Neptunisten“ ist längst aufgegeben worden.

Endlich kommt er, das Thema noch weiter fortsetzend, zu der aus seinem Munde höchst interessant klingenden und durchaus modernen Ansicht, dass auch die menschliche Gesellschaft, deren Künste und Wissenschaften in stetem Aufschwung begriffen sind, sich in einem noch sehr jungen Entwickelungszustand befinde, und zwar schließt er dies daraus, dass die geselligen Vereinigungen verschiedener Insecten, so der Bienen, Wespen und Ameisen, die man (wie er bedeutungsvoll hinzufügt) gewöhnlich dem Instinct zugeschrieben hat,[1]) längere Dauer und größere Reife aufweisen. Und thatsächlich ist ja, so weit menschliche Beobachtung zurückreicht, an dem Leben und Treiben dieser in förmlicher Arbeitstheilung zusammenlebenden Thiere nie die geringste Veränderung wahrgenommen worden, während doch die modernen Culturstaaten in ganz kurzen Zeitabschnitten unter den gewaltigsten und einschneidendsten Umwälzungen förmlich kaleidoskopische Bilder zeigen. In schönen Worten hat Bölsche in einem seiner jüngsten Werke[2]) auch dieser Idee Ausdruck verliehen: „Kein Zweifel, dass sie (die Biene) dem Menschen in ihrem tollen Liebesmärchen und Staatsversuch eine uralte, zähe Tradition bietet, die als solche auf seine 224
paar menschlichen Cultur-Jahrtausende herabsieht wie auf ein winzigstes Zeitstäubchen. Er ist Planetenjugend, grünste noch — sie Planetenalter. Seit der Kreidezeit mindestens (die erst Schnabelthiere und Beutelthiere und vielleicht igelartige Insectenfresser, aber noch keine Affen und Menschen sah) bestehen jene Blütenpflanzen, die des Insectenbesuches zur Befruchtung bedürfen. So lange mag es auch Bienen auf der Erde geben. Sicher lebten sie schon in der Tertiärzeit, als der Mensch noch als Menschenaffe kletterte. So ungeheuer kann also auch die Tradition ihrer Gebräuche sein. Was sind dagegen Menschenstaaten, — die paar Jahrtausende, die Persepolis und Palmyra in die Wüstenöde gestürzt und Athen und Rom in archäologische Museen verwandelt haben!...“

[1]) Vergl. *“The Temple of Nature”*, p. 130.

[2]) Wilhelm Bölsche, Das Liebesleben in der Natur, 1. Folge, Berlin 1898, p. 367.

Dieser Jugendzustand der Erde, bemerkt Darwin zum Schlusse der Note, ist ein Zeichen, dass sie einst auch wirklich ihren Anfang nahm und somit ein starkes, natürliches Argument für das Bestehen einer Ursache ihrer Hervorbringung — der Gottheit.

Vom embryonalen Zustande an schlagen die wechselvollen Formen, die die Erde hervorbringt, immer höhere Wege ein; das Leben lässt sie heranwachsen, die Bewegung hilft ihnen zu größeren Kräften.

Ehe noch die Zeit begann,[1]) entstanden, vom flammenden Chaos ausgeworfen, die hellen Sphären, die das kreisende Weltall bilden. Aus jeder Sonne brachen mit raschem, gewaltigem Bersten mächtige Körper, der Erdkugel an Gestaltung gleich, hervor, und diese wieder trennten zweite
230 „Planeten" von sich ab.

Dann, als gleichzeitig mit ihrem Entstehen ein ungeheures Meer mit mächtigen Wogen die uferlose Erde einhüllte, begann das organische Leben, von warmen Sonnenstrahlen in uranfänglichen Höhlen genährt, unter den Wogen zu erwachen.

Deutlicher als oben, wo von der Erosionstheorie die Rede war, äußert Darwin hier seine Ansicht, dass eine gewaltige Flut bis über die höchsten Gipfel gestiegen wäre, wie ja die versteinerten Muscheln, die sich in den Hochgebirgen finden, zu beweisen scheinen; „aber wir wissen heute, dass gerade in den beweisendsten Fällen jene Muscheln lange vor der Entstehung des Menschengeschlechtes lebten und der Ocean nachweislich nicht über die Alpengipfel weggestiegen war, sondern dass die Gebirgskette erst nachmals sich langsam und gesetzmäßig emporgegipfelt

---

[1]) *Ere time began:* Der Begriff Zeit scheint Darwin hier erst mit dem Aufblühen geordneter Verhältnisse im Weltall zu gelten; er lässt aber schon damals gewaltige Kräfte gewaltige Bewegung hervorbringen, und der Begriff Zeit ist doch ein unzertrennliches Correlat zu Bewegung — wir haben es hier eben mit einem dichterischen Bilde zu thun, das uns die ungeheure Ferne jener astrophysischen Vorgänge versinnbildlichen soll. Der Vers 230: *"And second planets issue from the first"* kehrt in Darwins poetischen Werken noch zweimal wörtlich wieder, und zwar *"Botanic Garden"* I, Canto I, v. 108, und *"Temple of Nature"*, Canto IV, v. 494, immer gelegentlich der Schilderung derselben Werdevorgänge.

und den alten Meeresboden mit hinaufgeschoben hat. Niemals ist für unser Wissen die bewohnbare Erde gänzlich von einer Wasserhülle umgeben worden . . ."[1])

Darwin setzt nun die ersten Bewegungserscheinungen und ihre Ursachen auseinander, wie sie auf unserem Erdball zur Hervorbringung des Lebens thätig waren. Zuerst entsprang die Wärme aus chemischen Auflösungsprocessen und verlieh dem Stoffe nach außen zustrebende Bewegung *(excentric wings)*. Mit starker Stoßkraft trennt sie die platzenden Massen und zerschmilzt sie zu Flüssigkeit oder macht sie durch Verbrennung gasförmig; dann scheidet die Anziehungskraft, wie Erde und Luft sich besonders lagern, die schweren Atome von den leichten. Mit rascher Umarmung vereint sie die Theilchen, die sich einander nähern, schwellt sie entweder zu Kugeln oder zieht sie fadenförmig in die Länge; diese Theilchen vereinigen sich untereinander zu Geweben, diese selbst schließen sich in größerer Ausdehnung zusammen, und durch die ätherische Flamme der Contractionskraft durchzuckt zum erstenmal junges Leben den fasergewobenen Bau. So entstehen elternlos, durch Urzeugung *(spontaneous birth)* die ersten Stäubchen belebten Erdenstoffes; aus dem Schoße der Natur geht Pflanze und Insect hervor, treibt Knospen, holt Athem und rührt die winzigen Glieder.

In einem sehr ausführlichen Excurs über Urzeugung geht Darwin vom rein wissenschaftlichen Standpunkt auf diese Frage näher ein *(additional note I)*; zur Kennzeichnung seiner Auffassung darüber glaube ich bei dem so häufig wiederkehrenden Thema jetzt nur weniges hervorheben zu müssen. Wie häufig, anticipiert er auch hier, den unvollkommenen Standpunkt seiner Zeit mit prophetischem Geiste erkennend, geistige Errungenschaften späterer Generationen; so wenn er sagt (p. 206): *"I hope that microscopic researches may again excite the attention of philosophers, as unforeseen advantages may probably be derived from them like the discovery of a new world."* Heute steht diese „neue Welt" in unendlich weitem Umfange leibhaftig vor unsern Augen; die Erasmus Darwin nur ahnte, hat sein großer Enkel

[1]) Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur I 43.

bereits mit großem Scharfblicke erkannt und erforscht; sicherlich hatte die mikroskopische Forschung zur Zeit Erasmus' nach Swammerdam und Leuwenhoek eine gewisse Höhe erreicht und den naturwissenschaftlichen Bestrebungen ungeheuren Nutzen gebracht; aber die Hilfsmittel waren noch immer unvollkommen und hinderten die Schärfe der Bestimmung, die erst das 19. Jahrhundert bringen sollte. Darwin geht zurück auf die ihm als einfachste Individuen bekannten organischen Massetheilchen, die grüne Materie Priestleys, den Schimmelschwamm u. a., welche, wie er sagt, *"are universally produced in stagnant water"*, sie sind das Unterste, Älteste im organischen Reiche; von hier aus aber bleibt ihm die Lücke zum Anorganischen. Er begnügt sich damit, die Thatsache einer *generatio aequivoca* aufzustellen, ohne sich Rechenschaft über den dabei sich vollziehenden Process zu geben, weder in chemischer noch in physikalischer Weise. Dennoch aber war für seine Zeit sein Standpunkt, der wenigstens hier dem störenden Eingriff eines durchaus unlogischen, spontanen Schöpfungsactes sich entgegenstellt, ein ungemein hoher, ein umfassend vorbereitender für die Epigonen, umso wertvoller in seinem Besitze, als gerade sein geordneter Geist den widerstrebenden Stoff mit großer Klarheit erfasste und formte. Jedenfalls hat er vor andern dem neu eintretenden Jahrhundert den Weg gewiesen, den es, was die Naturwissenschaften betraf, wandeln sollte; so trifft das Wort Ernst Krauses hier trefflich zu, wenn er sagt: „So erscheint uns Erasmus Darwin unter den Naturforschern wie der Moses, der das Land seiner Sehnsucht von ferne sah, ohne es betreten zu können."[1])

Die Priesterin fährt in ihrem Vortrage fort:

Nun ist das zarte Gewebe des Lebens im Webstuhl der Natur gewoben, allüberall, auf der Erde, im Meer, in der Luft, oben und unten; Stäubchen an Stäubchen gereiht haben lebendige Linien gebildet; ein Reiz wirkt auf sie ein, und schon neigen und nähern sich ihre beiden Enden; so fügt sich Ring an Ring, und bald erfassen reizbare

[1]) Vergl. Dr. Ernst Krause, Charles Darwin und sein Verhältnis zu Deutschland, Leipzig 1885, p. 9.

Röhrchen[1]) mit jungen Lippen die nährenden Kügelchen oder Würfelchen und, von neuen Begierden gedrängt, wählen sie bereits unter den sich ihnen darbietenden Nahrungsmitteln aus, verschlucken, verdauen sie und sondern sie ab oder speien sie aus. In abzweigenden Kegelformen *(cones*, Zapfen) verbreitet sich das lebende Gewebe zu Adern, die die Flüssigkeiten leiten sollen und zu rundlichen Drüsen. 260

Die etwas eigenthümliche Bezeichnung „Kegelformen" erklärt Darwin mit Bezug auf das Adernsystem folgendermaßen: Wenn auch jeder einzelne Theil einer Ader, Arterie oder Vene cylindrische Form hat, so kann man doch den ganzen Zweig einer solchen als einen Kegel fassen, denn es ist wahrscheinlich, dass der cubische Inhalt aller zu einem Stamm gehörigen Seitenadern dem des Stammes selbst gleichkommt; er schließt dies letztere daraus, dass sonst die Schnelligkeit des durchfließenden Blutes an verschiedenen Theilen des Körpers verschieden sein müsste, was für ihn „wahrscheinlich" nur bei abnormalem Zustande (Druck oder entzündlicher Reizung) der Fall sein kann. Die Kegelform entsteht dann offenbar so, dass die Verzweigungen eines Stammes, der ja in seinem Verlaufe selbst immer schwächer wird, da er nur ein geringeres Gebiet zu ernähren hat, ebenfalls an Stärke und Länge abnehmen und gleichsam einer Spitze zustreben. Allein die Basis dieser Theorie ist falsch. Wir wissen heute, dass die Geschwindigkeit des Blutumlaufes nicht an allen Stellen des Körpers dieselbe ist, sondern dass sich dieselbe in

[1]) Vergl. dazu „Zoonomie" XXXIX$_1$: „Die erste Spur *(rudiment)* des Embryo ist ein einfaches, lebendes Filament, wird dann ein lebendiger Ring und endlich eine lebendige Röhre." Dazu auch „Phytonomie", deutsch von Hebenstreit, Leipzig 1801, Bd. I, p. 143 f. Man könnte diese Röhrchenbildungen als eine Anticipation seitens Erasmus Darwins von dem Haeckel'schen System des Gasträadenbaues ansehen, der außer der Endodermis und Exodermis nur Urmund und Urdarm aufweist; allerdings beruht die Ernährung bei diesen primitivsten Formen, die noch nicht einmal die Gestalt einer Röhre, sondern die eines Täschchens haben, auf bloßem Einziehen und Wiederausspeien der Nahrungsstoffe, aber auch Erasmus spricht ja (Vers 258) von *"imbibe"* und *"eject"*, was man auf eine solche ursprüngliche Nahrungsaufnahme beziehen könnte. — Vergl. auch Bölsche, Das Liebesleben in der Natur I 206.

den Stämmen vergrößert, in den Zweigen dagegen verringert.[1])

Ein rascher Überblick des Dichters über die Gebiete, auf die sich das Leben nunmehr erstreckt hat, folgt diesen Ausführungen: Blätter, Lungen und Kiemen athmen den belebenden Äther auf der grünen Oberfläche der Erde oder innerhalb des Bereiches der Wogen; so sind Winde und Fluten die ersten Gewalten, die den hemmenden Einfluss der jungen Kräfte emporkeimenden Lebens erfahren; indem dieselben ungeheure Mengen von Knochen, Schalen und Holz erzeugen, schieben sie ungeheure Lager von Thon, Kalk und Sand ins Meer hinaus und kämpfen so das feste Land dem immer kleiner werdenden Ocean ab. (Vergl. p. 22.) Gerade Reste von organischen Körpern sind es ja, erklärt uns die Note dazu (wie Kalkfelsen aus Schalen und Knochen, Thon, Lehm, Kohlenlager aus zersetztem Holz u. s. w.), die die moderne Geologie als Hauptmassen des Festlandes bezeichnet.

Aber nun wendet sich der Dichter auch der geistigen Entwickelung der Lebewesen zu. Durch alle Theile des Körpers ziehen sich langgestreckte Nervenstränge, deren Silberfäden sich vereinigen — da durchdringt das Gehirn auch schon jugendliches Empfindungsvermögen,[2]) heftige Erregung theilt sich jedem neuen Sinne mit, treibt das Blut in die frischen Wangen und schwellt die klopfende Brust. Aus Schmerz und Freude entsteht der rasche Wille *(volition)*, der den starken Arm erhebt oder das forschende Auge richtet, der mit dem Lichte der Vernunft den verwirrten Menschen leitet und der das Rechte und Unrechte auf seiner Wage wägt; aus diesem starken Wollen entspringt zuletzt ein dichter Schwarm von Associationen;
278 Gedanken knüpfen sich an Gedanken, Bewegungen an Bewegungen; aus ihnen fließen wieder in langen Zügen der Catenation[3]) eingebildete Freude und freiwilliges Weh.

[1]) Vergl. Prof. Dr. A. Fink, Der Kreislauf des Blutes, Berlin 1872.

[2]) *Sensation;* Darwin versteht darunter die Begleiterscheinungen der Perception, Vergnügen oder Schmerz; vergl. „Zoonomie", Section II, 9.

[3]) Wenn fibröse oder sensorielle Bewegungen einander wechselseitig in fortschreitenden Zügen oder Haufen fortleiten, so nennt Darwin diesen Vorgang Catenation der thierischen Bewegungen; vergl. Section II, 11.

Wir müssen hier bemerken, dass Darwin einen Sprung über eine Kluft gewagt hat. Während der vorhergehende Abschnitt (p. 251 ff.) sich darzustellen bemüht, „wie alles zum Ganzen sich webt", also ein entwickelungsgeschichtliches Bild vor unsern Augen entrollt, verlässt der Dichter hier dieses sein System und stellt uns, allerdings in der Form zeitlicher Abfolge, die uns aber doch keinen Werdevorgang als solchen vortäuschen kann, vor abgeschlossene Thatsachen des höchsten Entwickelungs*zustandes*, die sich ontogenetisch, d. h. hier im Lebenslauf der einzelnen menschlichen Individuen, fortwährend von neuem abspielen. Es wäre nicht minder interessant gewesen, gerade bei dieser Gelegenheit Erfahrungen zu vernehmen, die Darwin auf psychologischem Gebiete etwa im Thierreiche gemacht hatte, mit andern Worten, auf Entwickelungsstufen zu stoßen, die einen allmählich höher geführt hätten, und die, wenn sie auch erst durch seinen Enkel zu der ungeheuren Bedeutung gebracht wurden, die wir ihnen heute zuerkennen, doch auch schon zu des Großvaters Zeit der Beachtung nicht unwert gewesen wären, zumal dieser ja a. a. O. sehr scharfsinnige Beobachtungen über Thierleben mitgetheilt hat. Allzu hart ist der Zusammenstoß der beiden Vorstellungen, die hier aufeinanderfolgen: des, durch Reste organischen Lebens ungeheuer vermehrt, emporsteigenden, das Meer verdrängenden festen Landes und der ganz und gar nicht oder doch nur wenig differenzierten Urorganismen einerseits und des Bestandes der Empfindung, des Wollens und der Association anderseits für den Leser, der bisher einer concreten, zusammenhängenden Darstellung von aufeinanderfolgenden Thatsachen gefolgt war.

Die psychologischen Fähigkeiten und Thätigkeiten illustriert Darwin sehr hübsch durch Vorgänge im organischen Leben und anorganischen Geschehen: durch krystallene Bogengläser geschärft, sieht das Auge die Salztheilchen eines Soletropfens ebenso rasch in seinen Formen emporschießen, ebenso rasch strecken die Schimmelpflänzchen ihre feinen Würzelchen aus, um die Feuchtigkeit aufzusaugen.

Dieser Vergleich zieht den Dichter fort, überhaupt auf die Urformen organischen Lebens etwas näher einzugehen:

Die Linse zeigt dem staunenden Blicke Fädchen[1]) in selbständiger Bewegung und belebte Ringlein; nach allen Seiten frei treibt Monas durch den Wassertropfen dahin, ohne dass Glieder oder Gelenke ihr die Bewegung ermöglichten; dann schwimmt mit haarförmigen Saugröhrchen Vibrio einher und Vorticella wirbelt, ein deutliches Zeichen von Leben, ihre Räder herum, die ihr Nahrung zuführen. In wechselvollen Formen treibt Proteus durch die Flut, bald eine Kugel, bald in der Form eines Würfels, bald wieder einem Wurme ähnlich; endlich sieht man die riesige Milbe, wie sie roth aufschwillt und mit ihren mächtigen Gliedern ausgreift. (Vergl. *additional note I, Appendix.)*

Die Beobachtung all dieser winzigen Formen, die unter dem Mikroskope eine so große Mannigfaltigkeit aufweisen, im Wasser oder, um den Begriff zu erweitern, im Feuchten überhaupt, führt Darwin zu Betrachtungen über Lage und Beschaffenheit des Ortes, wo diese Urorganismen entstanden sein können. Und er behauptet, dass das organische Leben überhaupt in den „uferlosen Wogen des perlenreichen Oceans", wie er sich poetisch ausdrückt, erzeugt und genährt wurde.

Auch hier haben wir es wieder mit einer durchaus modernen Anschauung zu thun, natürlich müssen wir dabei von der bereits als ungiltig dargethanen Ansicht eines uferlosen Meeres absehen, darauf kommt es ja hier im Princip nicht an. Namhafte Gelehrte, wie S. Philipp[2]) und Simroth, haben in letzter Zeit zu dieser Frage gesprochen und haben dieselbe Ansicht geäußert wie hier Darwin; hören wir letzteren darüber: „Wenn man die großen Wogen des Oceans seine Athemzüge genannt hat, dann ist der Bereich der Lungenbläschen, die den Gasaustausch vermitteln, in der ewig unruhig geschäftigen Brandung zu suchen, die von der Schaumhaube der freien Wogen doch nur zeit-

---

[1]) Ich übersetze *"lines"* in Zukunft immer mit „Fädchen"; eine wörtliche Wiedergabe des Darwin'schen Ausdruckes würde doch bei unserer körperlichen Fassungsweise auch der mikroorganischen Welt den Sinn nicht richtig wiedergeben; die abstracte Ausdrucksweise des Dichters kommt eben nur seinen poetischen Bildern zugute.

[2]) „Über Ursprung und Lebenserscheinungen der thierischen Organismen", Leipzig, bei Ernst Günther, 1887, p. 27 f.

weilig bei stärkerer Luftbewegung unterstützt wird. Im hohen Meere kommen Luft und Wasser in Berührung, in der Brandung aber Luft, Wasser und Land, hier hat die Sättigung mit Gasen und mineralischen Lösungen zugleich stattgefunden. Wenn aber von den Gegensätzen alle Anregung ausgeht und abhängt, dann ist hier der Ort zu suchen, von dem aus die organische Schöpfung ihren Ausgang nahm und nach zwei Seiten ausstrahlte, nach dem Wasser und nach dem Lande.“ [1])

In diesen Gebieten also, fährt Darwin fort, bewegen sich die ersten winzigen Formen, noch unsichtbar dem durch das Vergrößerungsglas geschärften Blicke; aber Generation ersteht auf Generation, und die einzelnen Individuen erlangen neue Kräfte und stärkere Glieder; zahllose Pflanzenarten gehen aus ihnen hervor, wie auch die athmenden Reiche der Flossen, der Füße und der Schwingen.[2]) 302

In diesen Versen ist der Grundgedanke einer natürlichen Entwickelung und Schöpfungsgeschichte bereits zur vollsten Klarheit ausgesprochen; ausführlicher noch kommt Darwin auf diese Frage in seiner „Zoonomie“ zu sprechen, aus der ich die entsprechenden Stellen anführen will: „. . . Wenn wir die große Ähnlichkeit des Baues bedenken, welche bei allen warmblütigen Thieren schon in die Augen fällt . . ., so kann man sich des Schlusses nicht enthalten, dass sie alle auf ähnliche Art aus einem einzigen lebenden Filamente entstanden sind . . . Von diesem ersten Rudimente bis zum Ende ihres Lebens erleiden alle Thiere eine beständige Umbildung . . .“ Vorsichtig, wie auf unsicherem Boden, fährt er dann fort: „Sollte es wohl zu kühn sein, sich da vorzustellen, dass alle warmblütigen Thiere aus einem einzigen Filamente entstanden sind, welches die erste große Ursache (vergl. *“The Temple of Nature”*, Canto III, v. 223) mit Animalität

---

[1]) Heinrich Simroth, Die Entstehung der Landthiere, Leipzig 1891.

[2]) *“And breathing realms of fin, and feet, and wing”* (v. 302); ich habe den Vers hier wörtlich wiedergegeben, um zu zeigen, wie hübsch Darwin hier mittels der Synekdoche das Charakteristische der drei Hauptgruppen des Thierreiches herauszuheben und dem einen Hauptcharakteristicum desselben, der Function des Athmens, unterzuordnen weiß.

begabte, mit der Kraft, neue Theile zu erlangen, begleitet mit neuen Neigungen, geleitet durch Reizungen, Empfindung, Willen und Associationen, und welches so die Macht besaß, durch seine ihm eingepflanzte Thätigkeit sich zu vervollkommnen, diese Vervollkommnung durch Zeugung der Nachwelt zu überliefern? Eine Welt ohne Ende!“ [1])

Und im poetischen Text heißt es, die Reihe vervollständigend, weiter: Die mächtige Eiche also, die Riesin der Wälder, die den Donner Britanniens auf die Flut hinausträgt; der Wal, das riesige Unthier des Meeres, der stolze Löwe, der Herr der Wüste, der Adler, der sich in das Reich der Lüfte schwingt und dessen ungeblendetes Auge den Glanz der Sonne trinkt, endlich der allen überlegene Mensch, der stolz auf seine Sprache, seine Vernunft und sein Denken, mit erhobenem Blick geringschätzig von der Erde hinwegsieht und sogar seinen Gott nach seinem eigenen Bilde formt — sie alle entstanden aus Urformen von Form und Sinn, einem embryonalen Punkt, einem mikroskopischen Ens.

Deutlicher als sonst spricht aus diesen Worten der Darwinismus zu uns, wie er sich zwei Generationen später auf der breiten Grundlage jahrzehntelanger Vorarbeiten, die ein Mann mit gewaltigem Geiste zusammenfasste, zur größten Höhe erhob. Nicht indem er eine Theorie aus seinen Forschungen entnahm und sie als Erklärungsversuch für eine Reihe von Erscheinungen aufstellte, sondern indem er bereits Vorhandenes erweiterte und vertiefte und es an unleugbaren Thatsachen bewies, hat Charles Darwin verdientermaßen den ungeheuren Ruhm geerntet für eine Erkenntnis, auf die die Forscher zweier Jahrhunderte vor ihm, und unter ihnen als einer der ersten, bedeutungsvoll für das Wesen der ganzen Lehre, sein Großvater, Erasmus Darwin, hingewirkt haben.

Nachdem Erasmus Darwin dieses geistvolle Aperçu einer universellen Descendenz der organischen Lebewesen bereits hier aufgestellt und mithin als Schlussfolgerung gewissermaßen vorweggenommen hat, kehrt er zu der geordneten Darstellung der Entwickelung zurück; schon ist

---

[1]) „Zoonomie“, Section XXXIX 4, 8.

die Differenzierung der Urformen auf einer gewissen Höhe angelangt: ungeheure Scharen von Schalenthieren bevölkern die Erdrinde auf dem Grunde der Oceane, deren Fluten noch nicht mit Salz versetzt sind. Im Laufe der Zeit nimmt ihre Ausdehnung gewaltig zu; die Inwohner der Kalkschalen sterben ab, diese selbst aber bleiben bestehen und bilden, beständig von neuem verstärkt, Korallenwände und sparrige Bergzüge unter der Oberfläche des Meeres, die sich von Pol zu Pol und mitten um den Erdball erstrecken.

Was der Dichter in dem nun folgenden Abschnitt seines Entwickelungsganges der Erdoberfläche vorbringt, könnte uns fast an seiner Anhängerschaft an die Erosionstheorie irremachen und verursachen, ihn den „Vulcanisten" beizuzählen; und wenn wir auch darin, dass er dem Feuer nun eine so große Mitthätigkeit am Bau der heutigen Erdrinde zumisst, hier nur den Nutzbarkeitsstandpunkt eines Erklärungsversuches für eine neue Art der Lebensäußerung erkennen können, so sehen wir in der Heranziehung dieser neuen Kraft doch bereits ein Zusammenwirken zweier mächtiger Factoren, das uns das Resultat ihrer Thätigkeit einsichtsvoller zu erklären vermag; in seiner Schilderung des Gewaltigen, Stürmischen dieser Vorgänge sehen wir übrigens auch hier ein Stückchen revolutionären Geistes in der Geologie, der später durch Cuvier in seiner Katastrophentheorie documentiert wurde (*„Discours sur les révolutions de la surface de Globe"*, Paris 1812).

Hören wir also die Darstellung:

Als nun gewaltige Feuer, die in tiefen Höhlen gefangen lagen, die feste Erde sprengten und die auf sie hereinbrechenden Wogen tranken; und als dann durch die ungeheure Dampf- und Gas-Entwickelung fürchterliche Explosionen eintraten, Lava-Inseln und Muschel-Continente sich bildeten, Felsen sich auf Felsen thürmten, Berge aufsteigend Berge erhoben und die ersten Vulcane hoch auf zum Himmel Feuer spien: da entstiegen Myriaden von Insecten[1]) *(insects)* den Korallengärten und den kalten

[1]) Mit *insects* bezeichnet Darwin mit den älteren Naturforschern, z. B. Linné, die einfachsten Thiere *(most simple animals;* vergl. *"Temple of Nature"*, p. 32, Note); so bezeichnet er a. a. O. p. 55 die Inwohner der Korallengehäuse als *coral insects* und in der „Phytonomie", Section IX 3, 1, legt er diese Bezeichnung dem Polypen, dem Bandwurm und dem Volvox bei.

Höhlen der Tiefe, krochen abschüssige Küsten hinan oder erklommen felsige Höhen; und als sich die meergeborenen Fremdlinge in trockener, freier Luft bewegten, da wirkte jeder Muskel schneller, jeder Sinn schärfer; die kalten Kiemen verwandelten sich in athmende Lungen, und die Luft trug von schleimigen Zungen Töne und Klänge dahin
334 *(aerial sounds)*.

Durch dieses gewaltsame Auftreiben des Bodens aus dem Wasser also, durch das diese Thiere niederster Art gewissermaßen ans Land gezwungen wurden, ergibt sich Darwin der Übergang von den Wasserthieren zu den Landthieren. Millionen von Zeiträumen, sagt er, mögen darüber hingegangen sein, ehe ihre Existenz sich dauernd bewährte; und unzählige Zeugungsacte durch vielleicht noch längere Zeiträume hindurch haben wohl erst die Mannigfaltigkeit des Thier- und Pflanzenlebens geschaffen, wie es jetzt die Erde bevölkert. Wir sehen also, welch ungeheure Zeitdauer schon Erasmus Darwin dem Entwickelungsgange bis zu den höher entwickelten Formen zumisst, eine Annahme, die durch die Rechnungen der neuesten Zeit nur bestätigt wird.[1])

Ein sehr hübsches Beispiel zur Veranschaulichung des eben behandelten Übergangs-Stadiums hat Erasmus Darwin aus der Pflanzenwelt gegriffen. In klaren Fluten wurzelnd lässt die Wassernuss *(trapa natans)* ihre in zahllose Fäden gespaltenen Blätter, glänzenden Locken gleich, im Wasser auf- und niedertanzen und trinkt mit diesen ihren eiskalten Kiemen das lebenspendende Gas.[2]) Breitere Blätter aber reichen über die Oberfläche des krystallhellen Wassers hinaus, und, indem ihr feuchter Beschlag in der Luft verdunstet, freuen sie sich der warmen Sonne und athmen die ätherischen Lüfte.

Und nun wendet sich der Dichter zu dem eigentlichen animalischen Übergangs-Stadium, den Amphibien, und zwar

[1]) Ernst Haeckel, Über den Ursprung des Menschen, Vortrag, gehalten zu Cambridge 1898, p. 51.

[2]) *Vital gas;* der Dichter geht hier nicht näher darauf ein, dass es sich hier, wie beim Athmen der Fische, um den Verbrauch der im Wasser befindlichen Luft (bei Pflanzen also um ungebundenen Stickstoff, bei kiemenathmenden Thieren um den Sauerstoff) handelt, wozu es einer größeren Ausdehnung des Respirationsorganes bedarf. (Daher auch die Spaltung der Blätter.) Vergl. *"Phytologia"*, Section IV, II 2, 3.

führt er als Beispiel die Kaulquappe an, die ihre amphibische Natur später, als Frosch, vollständig ablegt und sich zu einem Lungenathmer herausbildet: mit allen Attributen der Fische versehen, mit wiegenden Flossen und ruderndem 344
Schwanze durchquert sie die Tiefen des Wassers; neue Glieder und Athmungswerkzeuge aber thun ihre zweite Geburt kund und fesseln sie, zum Einathmen trockener Luft bestimmt, an die Erde.

Aus tiefen Seen entspringt auch der gefürchtete Moskito, saugt den leichten Hauch des Windes in sich ein und trocknet seine zarten Schwingen; in glitzernden Schwärmen treibt er durch die Lüfte dahin und taucht seinen Rüssel in das Blut des Menschen.

Auch hier also ein Doppelleben: die Moskito, wie viele Insecten ähnlicher Art *(ephemera Cibellula* u. dgl.), legen ihre Larven ins Wasser, und daraus haben wir selbstverständlich den Vers

"*So from deep lakes the dread Musquito springs*" (347)

zu verstehen. Die Parallele liegt klar und deutlich: die eine, sozusagen unvollkommene Hälfte der *trapa* lebt unter Wasser, die andere erstreckt sich in die Luft und gedeiht im unmittelbaren Einfluss des Sonnenlichtes und der Luft; die Hälfte, oder wohl besser der weitaus größere Theil des Lebens jener Insecten, ihr Zustand der Unvollkommenheit, hat ebenfalls die Tiefen des Wassers zum Schauplatz; dann aber schwingt sich das vervollkommnete Insect über die Oberfläche des feuchten Elementes hinaus in das Reich der Lüfte.

Diese Parallele ist zwar rein äußerlich: wenn die in sargähnlicher Verschlossenheit vor sich gehende Entwickelung z. B. der Eintagsfliege zwei Jahre dauert, um einen kurzen Rausch höchster Freude hervorzurufen, so gehen Entwickelung und Wohlfahrt des Oben und Unten der Wassernuss Hand in Hand nebeneinander her. Aber eine wichtige Beziehung wenigstens ist hergestellt, ein neuer Beweis für den innigen Zusammenhang organischen Lebens im Wasser und außerhalb desselben erbracht. Schon etwas später spricht ja Darwin bereits mit klaren Worten den leitenden Gedanken aus, dass im Entwickelungsgang des Thier-Indivi-

duums noch der jetzigen Zeit die Deutung für seinen Ursprung aus dem Feuchten gegeben sei, ein Satz, der mit seinen praktischen Beweisen eine deutliche Anticipation des biogenetischen Grundgesetzes Haeckels ist.

Weiter nennt uns der Dichter die Diodonen *(diodon hystrix,* Sonnenfisch*)*, die

"with twofold lungs the sea or air imbibe",[1])

die Eidechse, deren einkammeriges Herz dunkles, kaltes Blut ausströmt, den halbvernünftigen Biber, der mit durchbohrtem[2]) Herzen lange die Fluten des Eriesees durchschneiden kann, ohne Luft holen zu müssen; die Lamprete, die Kiemen und Lungen zugleich besitzt und so ohne Gefahr sich fest an den Felsen ansaugen kann, den die Wogen bald bespülen, bald wieder verlassen; den trägen Hammerfisch, der sich mit saugendem Maule an Schiffe hängt und ihren Lauf verzögert, endlich den ungeheuren Wal, der mit lungenartigen Kiemen athmet und mächtige Wassersäulen ausspeit, deren Schauer in mondhellen Nächten Regenbogen erzeugen,[3]) höher organisierte Arten also, die hinsichtlich ihrer Lebensweise die Mitte zwischen Wasser- und Landthieren nehmen, mit welch ersteren sie den Aufenthaltsort (wenigstens zeitweise) theilen, indes sie hinsichtlich des Regenerations-Processes in ihrem Innern auf der Stufe der letzteren stehen. Wir folgen also auf Schritt und Tritt dem typischen Bestreben Darwins, die einzelnen Entwickelungsformen in strenger Aufeinanderfolge darzuthun und so eine geschlossene Reihe von Erscheinungen aufzustellen; es scheint hiebei nöthig, auf einige Stellen, die vielleicht aus sich selbst nicht völlig klar sind, näher

---

[1]) Auch hier bedeutet *"sea"* natürlich die im Wasser ungebundene Luft.

[2]) Bei den Thieren, die Erasmus Darwin als „amphibische Vierfüßler" bezeichnet, ist das *foramen ovale* der Herzkammerscheidewand offen; vergl. *additional note V.*

[3]) Die Ansicht, dass Walfische durch die Nasenöffnungen Wasser ausspritzen, hat sich als irrthümlich herausgestellt; man sieht vielmehr den in Form einer Rauchsäule sich verdichtenden Wasserdampf, den der Wal ausathmet und der zu dieser Täuschung Veranlassung gab; vergl. K. Klaus, Zoologie, Marburg 1897, p. 763; zu dem Bilde vergl. *"The Loves of the Plants"*, Canto I, v. 290 ff.

einzugehen. Stellen wir zunächst fest, dass Darwin einem Irrthum Linnés[1]) folgte, wenn er den Diodon seines angeblich zweifachen Athmungs-Systems halber unter die Amphibien einreihte, wozu die engen Kiemenspalten und die Büschelform der Kiemen dieser Lophobranchii die Veranlassung gegeben haben mochten; und dass Darwin ferner, der zoologischen Terminologie seiner Zeit zufolge, Thiere wie den Biber, die Wasserratte, die Otter und ähnliche „amphibische Vierfüßler" nennt: so ist immerhin die Erklärung, die er über den physiologischen Vorgang während des oft lange währenden Tauchens dieser Thiere gibt, sehr interessant, und zwar hauptsächlich wegen der Folgerungen, die er daraus ableitet: Die Circulation des Blutes, sagt er nämlich (*"The Temple of Nature"*, p. 214), kann infolge der Perforation der Herzkammerscheidewand den Weg durch die Lungen für einige Zeit vermeiden; da aber der nothwendige Verbrennungsprocess auf diese Weise nicht bewerkstelligt werden kann, so sieht sich das Thier bald gezwungen, an die Oberfläche des Wassers zurückzukehren. Die gleiche Beobachtung, fügt er, auf die höchsten Entwickelungsstufen bezugnehmend, hinzu, macht man beim Fötus aller Säugethiere, dessen *foramen ovale* vor der Geburt stets offen ist.

Da sei nun der Vorschlag gemacht worden, ein paar junge Hunde gleich nach der Geburt täglich drei- bis viermal durch einige Minuten unter Wasser zu tauchen, um so die Verschließung dieser Communication hintanzuhalten und die Thiere auf diese Weise „amphibisch zu machen". (!)[2]) Wer 364
diesen Vorschlag gemacht hat, ob er ausgeführt worden und, wenn dies der Fall war, ob und mit welchem Erfolge er gelungen ist, verschweigt Darwin. So sonderbar der Gedanke klingen mag, über ihn zu lächeln sind wir nicht berechtigt; vielmehr müssen wir über die Kühnheit des-

[1]) Linné, *Systema naturae*, Vind. MDCCLXII, tom. I 411, 414.

[2]) Fälle ähnlicher Art, heißt es dortselbst weiter, sollen auch bei den indischen Perlenfischern vorkommen, ein Gedanke, der nach dem Gesetze der Anpassung und Vererbung schon einwandsfreier dastünde, als der eines das Individuum so vergewaltigenden Versuches; auch hier könnte natürlich besten Falls nur von der Vererbung einer dem Geschäfte des Tauchens mehr zusagenden Constitution die Rede sein.

selben staunen: denn auch hier haben wir es, wenn auch mit einer unvollkommenen, so doch nicht minder deutlichen Anticipation zu thun; hat doch der große Enkel Erasmus' klar bewiesen, dass — und wir können es kühnlich auf diesen concreten Fall anwenden — der Eintritt eines solchen Ereignisses (Rückschlages) bei Voraussetzung eines bestimmten Zeitausmaßes und des Einflusses gewisser Einwirkungen von außen (Existenzbedingungen) in einer Anzahl von Fällen unbedingt möglich wäre. Wie charakteristisch ist es, dass der Gedanke der Anpassung in dem Ideenkreise der Ahnen Charles Darwins bereits vorhanden war!

Nun sind wir dem Entwickelungsgange bis zu einer gewissen Höhe gefolgt, organisches Leben hat sich in niederen und höheren Formen allüberall verbreitet — der Dichter fasst jetzt das Ganze im Bilde der alten Mythe zusammen: Noch ehe die Wissenschaft lernte, Buchstaben zu Silben zu fügen und so das flüchtige Wort festzuhalten, als chemische Künste dem Menschen noch aus Bilderzeichen klar wurden[1]) und als die Sterngruppen die Gebilde von Löwen, Stieren und Bären annahmen, lange vor dieser Zeit stieg, wie uns die rohen Bilderzeichen Ägyptens melden, die junge Dione aus dem uferlosen Meer.

Hingerissen von dem Gedanken zollt die Priesterin diesem erhabenen Symbol des Lebens ihre Verehrung: Urbild der organischen Natur, Quelle alles Segens du! Strahlend von Schönheit tauchtest du aus dem ungeheuren Abgrund hervor! Dann schließt ihr Vortrag: Erhaben und unnahbar im Chaos gezeugt, bezauberte das Lächeln der jugendlichen Göttin die empörte Flut; sie machte Frieden zwischen den kriegerischen Elementen und erregte das Erstaunen und die Verwunderung des jungen Denkens.

Hier schweigt die Priesterin.

Die Darstellung hat ihren Höhepunkt erreicht: im Bilde der Venus ersteht die Schönheit des organischen Lebens aus der Tiefe des Meeres, das aus seiner fleckenlosen Bläue in tausend und tausend Formen hervorgeht,

[1]) *"The outlines of animal bodies, which gave names to the constellations as well as to the characters used in chemistry for metals, and in astronomy for the planets, were originally hieroglyphic figures . . ." Additional note VI,* p. 217.

sich regend bis zur höchsten Vollkommenheit — wahrlich ein Betrachtungsmoment, das Schweigen und Bewunderung hervorzurufen geeignet ist.

Vor ihrer überwältigenden Macht lassen sogar die Elemente von allem Kampfe

"and young reflection wondered and adored" (v. 378).

Diese letzte Verszeile ist an sich etwas schwer verständlich: die poetische Objectivierung von *young reflection* könnte man sich allerdings mit dem Mythus von der Erschaffung der Venus in Verbindung gebracht denken, wenn man demselben die Darwin'sche Erklärung zugrunde legt; aber die Sprache ist hier nicht ganz klar; lassen wir das Subject des Hauptsatzes *(the goddess)* auch hier gelten und fassen wir *reflection* als Object, so vermissen wir die Präposition *at* zu *wonder*, die ja, wenn der Dichter diese Fassung beabsichtigt hätte, bei asynthetischer Anreihung der beiden Sätze, v. 377 und 378, ganz leicht für das *and* hätte eintreten können:

At young reflection wondered,

wenn auch die unvermeidliche Nachwirkung derselben auf das Transitivum *and adored* nicht ganz gefällig gewesen wäre.

Wir müssen also, indem wir *reflection* als Subject betrachten, von der Nothwendigkeit der Präposition *at* absehen und hätten dann die Stelle so zu interpretieren: die jung erstandenen, höher differenzierten Lebewesen, die bereits mit den Elementen geistiger Fähigkeit begabt waren, staunten über die wunderbare Erscheinung (über nichts anderes also als über die Eindrücke, die sie empfiengen) und beteten sie an.

Die Darstellung hätte also folgenden Gang eingeschlagen: durch Urzeugung bildete sich der erste Lebenskeim, immer höhere Bahnen schlug sein phylogenetischer Entwickelungsgang ein, bis das Denken und das Erkennen als die höchste Stufe eine Art von Individuen über alle andern erhob. Für diese rauschte die herrliche Gestalt der Liebesgöttin aus dem Meer, der Wiege des Werdens; das bisher stumpfe und sinnlich-rohe Geistes- und Körperleben machte einem höheren, sitt-

lichen Gehalt Platz, der Idee des Immerhöhersteigens, der Veredelung der Wahrheit in der Sinnenliebe, der Erkenntnis, dass einen darin nicht der Abfall zur Sünde übermannt, sondern dass einem in ihr ein Heiliges genaht.[1])

Niedergeschrieben hat Erasmus Darwin diesen erhabenen Gedanken nicht, ihn vielleicht auch nicht mit der Präcision durchgedacht; aber es liegt etwas Tieferes in der Anführung dieses Mythus gerade an der Stelle, wo Bewusstsein und Denkkraft in die Kette der fortlaufenden Entwickelung eintreten; und ich glaube, dass der Dichter diese ethische Ausdeutung des *wondered and adored* zum mindesten geahnt hat.

Und nun erfolgt die Antwort der Muse: sanfte Bewunderung strahlt aus ihren Augen, ihre Bitte ist erfüllt. Von deinem Stifte gezeichnet und von deiner Hand enthüllt, bricht heller Schein über das dämmerige, trübe Weltenbild; verwundert schaue ich die lebenspendenden Tiefen des Meeres und in dir, o Göttin, die Liebe aus den Wogen steigen.

Und als Zeichen des Verständnisses weist sie nochmals auf die einzelnen Punkte der Darstellung zurück; und wieder ist es uns, als hörten wir aus ihren Folgerungen die Erkenntnis von Wahrheiten heraus, die der Welt erst nach mehr als einem halben Jahrhundert werden sollte: noch immer schreiten die Schöpfungen der Natur, seien
386 ihre Keime nun im Ei oder im Samen verschlossen, vom mächtigen Walde bis herab zum kriechenden Unkraut, all ihre schönen Formen, ihre Schmetterlinge und Würmer aus ihrer Eignung zum Feuchten zur Anpassung ihrer Existenz in der Luft fort. Auch den menschlichen Embryo *(nascent infant)* baden die ihn umflutenden Wogen des Mutterschoßes; ohne noch zu athmen, schwimmt er in ihm „mit durchbrochenem Herzen“ *(perforated heart,* vergl. p. 56),[2]) regt sich langsam zum Leben und streckt seine jungen Glieder. Mit placentalen Kiemen trinkt er reinen Äther

[1]) Vergl. W. Bölsche, Das Liebesleben in der Natur, Bd. I, Cap. 1.

[2]) Darwin kannte wohl die Bedeutung und die Wichtigkeit der embryonalen Ernährung durch die Placenta als Vermittlung der Blutdiosmose zwischen Mutter und Embryo; vergl. dazu Haeckel, Anthropogenie, Leipzig 1877, p. 500 ff.

aus dem Blute der Mutter, bis er landend aus der warmen Woge auftauchend sich seinen Weg zutage bahnt; da fühlt er die kalte Luft und das durchdringende Licht, versucht seine zarten Lungen und bewegt seine geblendeten Augen. — Bald wird nun sein lockiges Haar im Winde flattern, bald wird er, nunmehr ein Bewohner des trockenen Luftreiches *(dry inhabitant of air)*, munter dahinschreiten.[1])

Deutlicher beweist uns dieser letzte Abschnitt, dass Darwin den Zusammenhang zwischen Phylogenese und Ortogenese geahnt hat, jene höchst bedeutungsvolle Beziehung, die nachher erst Haeckel zur allgemeinen Kenntnis und Giltigkeit gebracht hat. Die Ausführungen des Dichters legen es deutlich dar, dass die fötale Existenz des höheren Säugethieres, die von einem ganz andern Lebensprincip ausgeht als das des jungen Thieres nach der Geburt, ein deutlicher Hinweis auf die uralte Fischahnenreihe desselben sei.

Ein Bild der ungeheuren Fruchtbarkeit, mit der organisches Leben sich verbreitet, schließt, als wollte es dadurch den raschen Gang der Darstellung rechtfertigen, die poetische Antwort der Muse: wie uns schon alte Sagen erzählen, belebte auch der schöpferische Nil den Boden, den er bespült hatte; reiche Schätze organischen Schlammes ließ er zurück, wenn er sich wieder in sein Bett zurückzog; mit raschem Wachsthum schießt die junge Vegetation empor, Pomonas Hand füllt das Füllhorn von neuem, und Ceres lächelt aus weiten Kornfeldern, deren Wogen dem des Meeres gleicht. Plötzlich erzeugt, entspringen diesem fruchtbaren Boden Vögel, Landthiere und Reptilien, halb Thier, halb Erde noch; Löwen, Adler und Schlangen suchen sich dem zähen Boden zu entwinden und eilen davon.[2]) Wo

---

[1]) Wenn der Dichter auch oft einen Entwickelungsgang in seinen einzelnen Phasen nur in den Ergebnissen der Vorgänge kennzeichnet, so wirkt es doch hier geradezu komisch, wenn er sich in seiner Darstellung zu dem Schlusse hinreißen lässt:

"Gives to the passing gale his curling hair
And steps, a dry inhabitant of air,"

wofür doch noch immer das Subject *nascent infant* gilt.

[2]) Darwin spielt hier auf die bekannte Geschichte in Ovids Metamorphosen I 428 an, aus der er in seiner Note selbst einige Verse

Wärme und Feuchtigkeit ihren zauberischen Hauch mischen und über schlammige Gefilde vereint ihre Schwingen ausstrecken, da nimmt die gefügige Erde empfindende Formen an, deren chemischer Veränderung das Leben triumphierend Einhalt thut. (Auf Darwins Stellung zu dieser Theorie komme ich später ausführlich zu sprechen [vergl. Canto IV].)

Auch die Muse ist nun zu Ende.

Der weihevolle Zug der jungfräulichen Schwestern schließt sich wieder, und Hand in Hand wandeln sie nach der Höhe des Porticus, dessen reichgeschmückter Architrav in den ersten Strahlen des jungen Morgens erglänzt; dort schützt sie das goldgezierte Dach vor dem heißen Mittag; leichten Schrittes naht sich Zephyr und fächelt ihren heißen Gesichtern Kühlung zu; sein milder Hauch trägt den Duft der Frühlungsblumen herauf, und seine Küsse scheuchen den tanzenden Reihen der Stunden schneller hinweg.

Nachdenklich aber und mit ungezwungener Anmuth steht Urania sinnend, den schönen Arm auf einen Säulensockel gestützt; dann thut sie, wie aus einem Traume erwachend, einen Schritt vorwärts, hebt ihren Arm und, die leuchtenden Augen niederschlagend, schaut sie hinaus auf die ungeheuren Gebiete des Meeres, des festen Landes und des Himmelsgewölbes; so führt sie durch die Gänge der Natur in mannigfachen Windungen den glänzenden Strom ihres Gesanges.

Was sie singt, ist Inhalt des zweiten Theiles: der Kampf der Elemente, Formentausch und Kürze des Lebens, doch stetes Neubeleben des glimmenden Lämpchens durch die Fackel der allmächtigen Liebe, die so im Kampfe mit der Zeit steht.

Die glatten Wände spiegeln das Lächeln der rosigen
450 Lippen Uranias, und süßtönend hallt das Echo durch die Gänge.

---

citiert; vergl. dazu auch die Anmerkung Heynes in seiner Ausgabe von Virgil, *Georgica* IV 281, ferner Lucretius Carus, *De rerum natura* II 875 ff.

II.

Die Wiederhervorbringung des Lebens.

Wie kurz die Spanne des Lebens!

Mit diesem hippokratischen Ausrufe,[1]) den er der Muse in den Mund legt, beginnt der Dichter seine Darstellung von neuem. Wenige Stunden nur haben wir besessen, haben uns erwärmt, nur um zu erkalten, sind thätig gewesen, nur um zu ruhen; die verbrauchten Fibern leisten dem Reiz keine Folge mehr, lähmend bemächtigt sich das Alter der Menschen und ihrer Handlungen.

„Welch trübe Aussicht für einen Philosophen!“ kann der Dichter sich nicht enthalten auszurufen. Aus vollem Herzen mag ihm dieser Ruf geklungen sein! Gehörte er doch zu jenen, deren Kräfte mitten im erfolgreichen Wirken versagten, mitten in der wissenschaftlichen Laufbahn, in der er vielleicht noch ein gutes Stück zurückzulegen wünschte. Manche seiner Ahnungen hätte er da schon nach kurzer Zeit bestätigt, manche seiner „Phantastereien“ als wohlbegründet sehen können. Nicht leicht auch hätte der hippokratische Satz besser auf jemanden gepasst als auf Erasmus Darwin, der ja mit den Worten *ἡ δὲ τέχνη μακρή* insbesondere die ärztliche Kunst im Auge hatte, der viele andere dienen, die aber zu jeder ihre Beziehung finden kann; aber gerade in diesem Satze lag auch die wohlbegründete Hoffnung des Dichters, dass seine Gedanken dem Vergessen nicht anheimfallen würden; und hierin wieder der Keimgedanke des biogenetischen Grundgesetzes: das Individuum verfällt dem Tode, seine geistige Ontogenese aber hilft mit tausend andern dem allgemeinen, großen Geistesleben phylogenetisch zum Erreichen höherer Stufen und Ziele.

---

[1]) *Ὁ βίος βραχὺς, ἡ δὲ τέχνη μακρὴ, ὁ δὲ καιρὸς ὀξὺς, ἡ δὲ πεῖρα σφαλερὴ, ἡ δὲ κρίσις χαλεπή.* Hippokrates, Aphorismen 1.

Man könnte vielleicht glauben, es sei in die Worte Darwins durch die eben vertretene Ansicht zuviel hineingelegt worden, einerseits, weil die äußerliche Behandlung dieser Stelle nicht ohneweiters zu diesen Folgerungen berechtige, anderseits, weil sonst diese Gedanken bereits in den Worten Hippokrates' gelegen wären, Darwin also eigentlich nichts Neues gesagt hätte; wenn man aber dem Gedankengang des ganzen Werkes recht aufmerksam folgt, so wird man unwillkürlich durch tausenderlei größere und kleinere Indicien auf diese Meinung hingeleitet, ihr sozusagen zuerzogen.

Schön ist nun das herannahende Alter geschildert: Wenn die kalten Hände der Zeit die müden Sinne erfassen, die stumpfen Nerven eisig durchdringen und den zögernden Blutstrom hemmen, dann kehrt die organische Materie, vom Leben aufgegeben, durch Einwirkung chemischer Kräfte
14 in ihre Elemente zurück.

Ähnlich, sagt er in einem hübschen Vergleich, hat die Wärme, die sich aus gährenden Massen entwickelte, die hitzigen Atome in Gas ausgedehnt, das sich nun aber, nachdem es sich beim Emporsteigen abgekühlt, in kalten Ringen auf den Flügeln der Schwerkraft langsam zu Boden senkt.

Die Frage über die „Ursache des Alters" gibt Darwin Gelegenheit, sich in einem längeren Excurs *(additional note VII,* p. 220 ff.) über Ansichten zu verbreiten, die zu interessant sind und zu wesentlich an die psychologischen und physiologischen Grundlagen des Werkes rühren, um hier unerwähnt bleiben zu können; er spricht dort seine Ansicht aus, dass die in ihrer ununterbrochenen Abfolge übermäßige Anzahl von Reizen, die innerlich und äußerlich unaufhörlich auf den Organismus einwirken, endlich, nachdem sie in der Jugendzeit des betreffenden Individuums eben durch ihre Häufigkeit bewirkt haben, dass es ihnen einerseits mit Erfolg begegne oder sie anderseits ertrage, nunmehr eine Abstumpfung des Gesammtsystems herbeiführen; es entsteht somit ein vermindertes Reactionsvermögen der Muskelfasern sowie mit ihnen der Sinnesorgane aus einer verminderten Ausgabe von sensorieller Kraft im Gehirn, die ihrerseits wieder — und hier schließt sich der Kreis — in der Unthätigkeit der Gehirntheile ihren

Grund hat, mit der aufgehobenen Incongruenz oder Neuheit der Erscheinungen hört ferner die Überraschung und infolgedessen weiterhin der begleitende Schmerz oder das Vergnügen und der aus ihnen entspringende Wille *(volition)* auf; mit andern Worten: Infolge der Catenation[1]) der verschiedenen Lebensthätigkeiten *(vital actions)* wird die sensorielle Kraft der Empfindung und des Willens herabgedrückt und infolgedessen immer schwächer produciert; die vitalen Bewegungen werden mit immer weniger Energie ausgeübt und hören endlich auf; dem Verfalle im Alter folgt der Tod.[2])

Der Abschnitt II des etwas langen Excurses führt den hochtrabenden Titel: *Means of preventing old age.* (Die Darstellung desselben hat Darwin aus seiner „Zoonomie", Section XXXVII$_5$, entnommen, wo die animalische Verdauung, Absonderung und Ernährung behandelt wird.) Er ist eine Art kurzgefasster Makrobiotik, die auf den alten Weisheitssatz hinaus will, in jeder Hinsicht die richtige Reizmenge zu finden und anzuwenden; in kurzem kommt er dabei auf Nahrungsweise und Abhärtung zu sprechen, erweist sich auch als Anhänger der Hydropathie, indem er als „den harmlosesten aller Reize" das warme Bad empfiehlt, und was der Rathschläge noch mehr. Bei aller guten Beobachtung ist hier vieles naturgemäß veraltet und lohnt sich nicht der näheren Einsichtnahme.

Wichtiger erscheint nur eine Erwähnung, die Darwin zu dieser Textstelle in einer Fußnote ausspricht (p. 48), und auf die ich hier in kurzen Worten zurückkommen will; es heißt dort: „Ehe das Menschengeschlecht sich zur bürgerlichen Gesellschaft *(civil society)* zusammenschloss, gab es weder Alter noch lange Krankheit; denn sobald die Geschöpfe zu schwach wurden, sich zu vertheidigen, wurden sie von andern erschlagen und aufgefressen, ausgenommen die junge Brut, die unter dem Schutze der Mutter stand; es befand sich also damals die Thierwelt in einem gleichmäßigen Zustande größter Stärke und Vollkommenheit. In

[1]) Wechselseitige Verbindung fibröser und sensorieller Bewegungen in fortschreitenden Zügen; vergl. „Zoonomie", Section I, II 11.

[2]) Vergl. George Henry Lewes, *History of Philosophy from Thales to Comte*, London 1867, 3. Ed., 2 Bde., II. Bd., 275.

dieser seiner Folgerung haben wir vollkommen deutlich den Gedanken des *struggle for life* vor uns; ich muss da auf eine Parallele in der „Zoonomie“ (Section XXXIX 4, 7) zurückkommen, wo es nach einer glänzenden Darlegung der Anpassungsverhältnisse der Thiere und Pflanzen heißt: Die Vögel, welche ihren Jungen keine Nahrung bringen und folglich sich nicht verheiraten, sind mit Sporen zum Gefecht über den ausschließlichen Besitz der Weibchen versehen, z. B. Hähne und Wachteln. Es ist gewiss, dass diese Waffen ihnen nicht zur Schutzwehr gegen andere Feinde gegeben sind, weil die Weibchen derselben Art ohne Bewaffnung sind. Die Endursache dieses Streites unter den Männchen scheint zu sein, dass das stärkste und thätigste Thier die Art fortpflanze, welche dadurch verbessert werden sollte.[1])

Schon dieser Satz allein genügt, um zu zeigen, dass die Ideen Charles Darwins über diesen Gegenstand keine neuen waren, als er sie in seinem Hauptwerke *"On the Origin of Species"* aufstellte; es war eben neben der Erweiterung und Vertiefung des Entwickelungsgedankens insbesondere die Wucht und unwiderstehliche Überzeugungskraft, die er auf unterrichtete Leser durch richtige Verbindung, consequente Anordnung und Zurückhaltung in der Schlussfolgerung auszuüben verstand und mit der er seine Lehre trotz aller Anfeindungen zum siegreichsten Durchbruch brachte.[2]) Denn abgesehen davon, dass selbst das berühmte Schlagwort *struggle for existence* schon vor Charles Darwin von Wallace in seiner ersten Veröffentlichung über die Zuchtwahl gebraucht wurde, der Gedanke dieses unaufhörlichen Kampfes in der Natur reicht bis ins Alterthum zurück und hat seinen schönsten poetischen Ausdruck in Lukrez' großem Werke *„De rerum natura“* gefunden; hier ist Bewegung selbst Kampf:

„Si aequo geritur certamine Principiorum
Ex infinito, contractum tempore bellum:
Nunc hic, nunc illic, superant vitalia rerum
Et superant idem — —“ (II 573—576).

[1]) Citiert nach der deutschen Übersetzung der „Zoonomie“ von Hofrath J. D. Brandis, Hannover 1795.

[2]) Vergl. Dr. Ernst Krause, Charles Darwin und sein Verhältnis zu Deutschland, Leipzig 1885, p. 85.

Allein der Vernichtungskampf, hier im Bilde des beständigen Ausscheidens des Unbrauchbaren,[1]) findet eine starke Gegenströmung: mit ätherischem Feuer entzündet die Reproduction von neuem junges Leben; ehe noch das alte erlischt und die dämmernde Bühne des Alters verlässt, zieht auf ihr Machtwort die wiedererstehende Jugend siegreich ein; auf ihren Wangen lässt sie die Rosen der Schönheit erblühen, um ihre Stirn windet sie den Kranz der Freuden, sie setzt die Kette des Lebens fort, indem sie zartere Glieder hinzufügt; niemals endet so die unendliche Reihe des Seins.

Zu diesen letzten Versen haben wir einen bedeutsamen Aufsatz *(additional note VIII,* p. 236 ff.), der uns über das symbolische Hinzufügen neuer, zarter Glieder an die Kette des Lebens näheren Aufschluss gibt; aus ihm ersehen wir, dass Erasmus Darwin bereits durchwegs in den neuen Bahnen wandelt, die Friedrich Wolff vom Jahre 1759 an mit seiner *theoria generationis* auf Grund der Epigenesis eingeschlagen hatte; wir wissen,[2]) dass dieser große Mann lange Zeit gründlich verkannt wurde, dass er sogar außer Landes gehen musste, um nur sein Fortkommen zu finden; es ist hier nicht der Ort, auf eine Entwickelungsgeschichte der Naturwissenschaft näher einzugehen; hier sei nur bemerkt, dass die damals allgemein verbreitete und durch Autoritäten wie Leuwenhoek, Haller und Leibniz als einzig richtig anerkannte Ansicht herrschte, es finde bei der Entwickelung des Organismus keinerlei wirkliche Neubildung statt, sondern bloß ein Wachsthum und eine Entfaltung von Theilen, die alle bereits von Ewigkeit her vorgebildet waren und fertig dagewesen sind.

Die Anhänger dieser Evolutions- oder besser Präformations-Theorie konnten sich aber untereinander nicht einigen und stritten lange Zeit um Dinge, die wie Seifenblasen in dem neuen Hauche der Wolff'schen Lehre doch endlich vergehen mussten. Darwin hatte sich über ihren

---

[1]) Auf das eigentliche Gebiet des Kampfes ums Dasein kommt der Dichter erst im IV. Canto zu sprechen.

[2]) Vergl. Ernst Haeckel, Anthropogenie, 2. Vortrag.

Standpunkt bereits erhoben, und es erinnert uns deutlich an die Epigenesislehre, wenn er (Vers 19) sagt, dass die Reproduction

"With finer links the vital chain extends",

da Wolff ja (im selben Bilde) die Entwickelung eines jeden Organismus aus einer Kette von Neubildungen bestehen lässt und es geradeaus verneint, dass es im Ei (Ansicht der Ovisten, Haller etc.) oder im männlichen Samen (Ansicht der Animalculisten) eine Spur von der Form des ausgebildeten Organismus gebe.

Erasmus Darwin geht an der Hand dieser Theorie die Entwickelungs-Geschichte der Zeugung Schritt für Schritt durch; die Grundzüge seiner Anschauung über dieselbe stützen sich auf sorgfältige Beobachtungen, die er theils selbst angestellt, theils von andern übernommen hat und die auch unsern modernen Erfahrungen entsprechen: er geht aus von Mikroorganismen, die sich durch Einzelzeugung (Spaltung, Knospung) fortpflanzen; einige höhere Ordnungen (Aphiden etc.) weisen daneben auch schon geschlechtliche Zeugung auf; es entstand der Hermaphroditismus und endlich die vollständige Trennung in die Geschlechter; die Gattungen von Lebewesen, welche uns letztere repräsentieren, nennt Darwin das *chef d'œuvre* der Natur und räumt ihnen den Rang der höchsten Entwickelungs-Stufe, die wieder im Menschen gipfelt, ein. Hoch bedeutsam ist das Schlusswort des Excurses, das ich dem kurzen Auszuge wörtlich hinzufügen will; es heißt dort (p. 244 f.): „Es mag aber bei dem gegenwärtigen Stande unseres Wissens über diesen Gegenstand kühn erscheinen, wenn wir annehmen, dass alle Pflanzen und Thiere, die jetzt bestehen, ursprünglich von dem kleinsten, mikroskopischen sich herleiteten, die ihrerseits wieder durch Urzeugung *(spontaneous vitality)* gebildet worden wären, dass sie durch zahllose Reproductionen während zahlloser Jahrhunderte allmählich die Größe, Stärke und Vorzüglichkeit der Form wie der Fähigkeiten erlangt hätten, die sie jetzt besitzen, und dass endlich solche erstaunliche Kräfte der Materie und dem Geiste ursprünglich von dem großen Vater der Väter ver-

liehen worden wären, der Ursache der Ursachen, dem *Ens Entium.*“ [1])

Auch hier haben wir es wieder mit einer hervorragenden Anticipation mühsamer entwickelungsgeschichtlicher Forschung zu thun, die uns umso interessanter ist, als sie von dem Großvater dessen herrührt, der ihren Resultaten schon in verhältnismäßig kurzer Zeit Form und Geltung verleihen sollte. Hier sind es nicht mehr die schüchternen Erklärungsversuche von vorhin, sondern es ist ein mächtiges Ahnen des innersten Naturzusammenhanges, ein starkes, bewusstes Streben zur monistischen Auffassung des Weltganzen, ein Erkennen, dass der Mensch mit seinem Geiste nicht über der Natur, wohl aber als höchstes Entwickelungsproduct mitten in ihr stehe.

Die Art der Reproduction, die Fortpflanzung, das Wachsthum über das Individuum hinaus ist den organischen Lebewesen in besonderer Weise eigen; hier zeigt sich das Bild der Gliederanreihung am besten: Maschinen können sich mittels ablaufender Federn selbst am Boden fortbewegen oder mit nachgeahmten Schwingen in die Luft aufsteigen. In Glassäulen steigt und sinkt das Mercur, gehorsam dem Himmel, der über ihm hängt, oder es zeigt an der Scala die Größe der Wärme und Kälte an. Wenn aber das vollendetere Wesen aus feinen Drüsen ein zweites Selbst bildet, so verleiht ihm die Reproduction treulich denselben Charakter des Körpers und Geistes und trennt so das organische „Sein“ *(Ens)* vom chemischen.

Wo mildere Himmel die junge Brut beschützen, welcher der warme Erdenschoß heilsame Nahrung gibt, ist jeder Spross mit höherer geistiger und leiblicher Kraft begabt, rasch eilen ihm die flüchtigen Stunden von hinnen. Jeder Jahreszeit trotzt er, jedes Klima erträgt er, und die Natur erhebt sich auf den Flügeln der Zeit. 38

Diese Zeilen enthalten neuerdings den Gedanken der Anpassung: in warmem, geeignetem Klima ist das organische Leben entstanden, seine Formen aber haben sich in ihrer beständigen Wiederhervorbringung, einen immer höheren Grad der Vollkommenheit erlangend, selbst dem

[1]) Vergl. „Zoonomie“, Section XXXIX 4, 8.

rauhesten Klima angepasst, so dass der langsame Abkühlungsprocess die Fülle von Leben auf der Erdoberfläche nirgends zu verdrängen vermocht hat. Ewig, wie die Zeit, ist auch dieses Leben, ist Natur; dahingetragen auf ihren gewaltigen Schwingen steuern sie beide der Unendlichkeit zu.

Wie das Leben widerstreitende Elemente anhält, das Schädliche zurückstößt, das Reine aber in sich aufnimmt; wie es die dahinflutende Masse mit Wärme durchdringt und selbst der Gasform für einige Zeit Festigkeit ertheilen kann, so befinden sich auch die organischen Gebilde in steter chemischer Veränderung: sie leben nur, um zu sterben, und sterben nur, um von neuem belebt zu werden; unsterblich aber geht die Materie aus dem Strome des Vergänglichen hervor, bloß die Gestalt verändernd, wenn der Schiffbruch eintritt.

"Mounts from the wreck"; ein schönes Bild, mit dem uns der Dichter hier seine Meinung veranschaulicht. Der Schiffbruch ist die letzte Etappe der ontogenetischen Entwickelung, der Tod und der beginnende Verfall des Individuums. Die Materie, die nur ihre Formen dem Verfall preisgibt, steigt gleichsam von dem Wracke desselben zu neuem Leben herab. Ihr kann der Sturm, der das Vergängliche vernichtet *(transient storm)*, dessen Wucht endlich auch das stolzeste Schiff zum Scheitern bringt, nichts anhaben.

Diesen ewigen Wechsel der Zustände und Formen haben bereits Lukrez und vor ihm die griechischen Naturphilosophen erkannt, durch ersteren ist diese Erkenntnis in schöner dichterischer Fassung bis auf unsere Tage gelangt:

„Mutat enim mundi naturam totius aetas
Ex alioque alius status excipere omnia debet.
Nec manet ulla sui similis res: omnia migrant,
Omnia commutat Natura et vertere cogit,
Namque aliud putrescitque ab aevo debile languet
Porro aliud congrescitque contentibus exit.
Sic igitur Mundi naturam totius aetas
Mutat, et ex alio terram status excipit alter;
Quod potuit, nequeat; possit, quod non tulit ante."

(De rerum natura, lib. V 826—834.)

Dieses Bestehen der unsterblichen Materie bei beständiger Veränderung der Form, führt Darwin in einer Fußnote (p. 51) aus, scheint den Alten viele Schwierigkeiten gemacht zu haben, über die ihnen die Transmigrationslehre von Pythagoras nur in geringem Maße hinausgeholfen haben dürfte; aus ihrer Verwunderung über die Thatsache, dass die organische Materie in stetem Übergang von einem Geschöpf *(creature)* zum andern begriffen ist, sei, so schließt Darwin, diese wunderliche Lehre entstanden, nach der der belebende Geist sie (die Materie) begleiten muss.

Damit scheint aber Darwin, vielleicht gerade als Ovidiker (vergl. Ovid, *Metamorphoses* XV 153 f.), die pythagoräische Lehre allzu realistisch aufgefasst zu haben, während sich doch ein tief idealistischer Sinn in ihr findet. Man sollte sie überhaupt nur als eine exoterische Einkleidung der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele ansehen, nach der die Seelen wie Sonnenstäubchen in der Luft herumschweben, und zwar, wie es scheint, nicht bloß die noch nicht in thierische Leiber eingegangenen Seelen, sondern auch die, welche von den Körpern wieder geschieden sind; es führen also die Seelen zwischen ihren verschiedenen Einwanderungen in verschiedene Körper ein körperloses Leben. Finden wir ferner auch nur spärliche Nachrichten über die Belohnung des Guten, so scheint das ganze System der Seelenwanderung doch ein sittliches Moment in sich geschlossen zu haben, dass nämlich das Gebundensein der Seele an einen Körper als Strafe empfunden wurde.[1]) Dieses sittliche Moment ist bei Darwins naturymbolischer Ausdeutung der Mythologie nicht berücksichtigt worden.

Auch der Mythus von Adonis, von dem die Weisen des Ostens durch heiliges Symbol oder durch mündliche Überlieferung berichten, wie es im poetischen Texte heißt, ist vom Dichter sehr hübsch auf die Ewigkeit organischen Lebens ausgedeutet worden; die herrliche Gestalt des Adonis, dieses Sinnbildes des Lebens, erblüht, zu ewigem Wechsel bestimmt, immer von neuem.

[1]) Vergl. dazu p. 192; die Darstellung der Parallele stammt aus der Schrift Dr. Heinrich Ritters, Geschichte der pythagoräischen Philosophie, Hamburg 1826.

Auf syrischen Hügeln[1]) liegt der schöne Jäger todt, sein strömendes Blut färbt das schauernde Gefilde; widerstrebend[2]) und zögernden Schrittes steigt er zu den elysischen Schatten hinab und wandelt dort an der Seite Proserpinas. (Ein neuer Vorwurf zur Deutung der Darstellung auf der Portlandvase.)

Bald aber öffnet sich die Erde wieder, und das gähnende Grab gibt den Herrlichen mit allen Reizen der Jugend dem Tageslichte wieder; von neuem schließt ihn die junge Dione in ihre Arme.

Für eine Zeitlang mit hoher Freude beglückt, entzündet der Jüngling[3]) von neuem die goldene Lampe des Lebens und der Liebe, um aber, ach nur zu bald, den hellen Tag wieder zu verlassen und in das düstere Reich der Schatten zurückzukehren. (Vergl. I, v. 204.)

Durch diesen Mythus versinnlicht der Dichter uns einen bedeutenden Fortschritt in der Entwickelung: wie die schon von den Ägyptern verehrte Gestalt der Venus, die aus dem Meere taucht, ein Sinnbild der organischen Natur überhaupt und ihrer Schönheit ist, so birgt die Gestalt des Adonis die Vorstellung ihrer Belebung und des allumfassenden Lebensgeistes in sich, der mit der organischen Materie in beständiger Wechselbeziehung steht *(perpetually wooed or courted by organic matter)*. Ja, die Ansicht des Dichters geht sogar dahin, dass dieser Mythus späterhin den ersten Anstoß zu einer Religion gegeben habe, die eine Auferstehung vom Tod verhieß, da ja sein Tod und seine Wiederkehr (*ἀφανισμός, εὕρεσις*) durch viele Zeitalter hindurch im Morgenlande (Ägypten, Syrien) gefeiert wurde und dann ja auch in die Bibel übergieng.[4])

[1]) Mit Hinweis auf das Local des Cults.

[2]) Widerstrebend, denn er hatte Aphrodite das ihm freigestellte Drittel des Jahres geschenkt und damit seine größere Neigung zu ihr bekundet; vergl. F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig und Darmstadt 1812.

[3]) *Youth*, ein sehr hübscher Doppelsinn: in Bezug auf Adonis einerseits, in Bezug auf die Jugend, das junge, kräftige Leben anderseits.

[4]) Prophet Ezechiel VIII, 14, 124; über den interessanten Zusammenhang von *Θαμμοῦς, Θαμμύς*, Thamus — *κίριος, κύριος* — *Ἄδωνις* vergl. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker II, 86 ff.; ferner Preller, Geschichte der griechischen Mythologie, Berlin 1894, p. 359 ff.

Diese Behauptung Darwins erscheint insofern gerechtfertigt, als wir es hier thatsächlich mit einem Naturmythus zu thun haben, also mit einer symbolischen Darstellung immer wiederkehrender, also „ewiger" Vorgänge; gerade dieser Mythus gehört zu jenen, die sich typisch, als rother Faden durch die Naturanschauung der arischen Völker hindurchziehen: der von Ares entsendete Eber, der Adonis tödtet, ist ein Bild des Winters, der zeitweiligen Vernichtung organischen Lebens; aber

"Soon from the yawning grave the bursting clay
Restored the beauty to delighted day." (II, 53, 54).

Und von dieser Seite gefasst, ist der Vergleich der schönen Sage mit dem Processe des Absterbens und der Reproduction im allgemeinen vortrefflich gewählt.

Im folgenden geht nun der Dichter auf das Wie der Reproduction näher ein, indem er eine Geschichte der Zeugung in poetischer Sprache darstellt, ein Gegenstand, den er in seiner „Phytonomie" (Section VII) in rein wissenschaftlicher Weise ausführlich behandelt hat.

Er spricht zuerst von der einfachsten und ursprünglichsten Art der Zeugung, die vom Vater auf den Sohn stattfinde und eine Geschlechtsverschiedenheit nicht kenne; diesen Satz begleitet er in der „Phytonomie"[1]) mit folgender Erklärung: „Der Uranfang jedes neuen Individuums ist ein Product des väterlichen Körpers und wird aus dessen Säften abgesondert, ein lebendes Filament, das außer gewissen allgemeinen Fähigkeiten der Reizung, Empfindung, Association und des Willens noch besonders angenommene Gewohnheiten und Neigungen, die dem Vater eigen sind, besitzt . . ."

Daher hat Darwin dieser Art von Zeugung den Namen *paternal progeny* gegeben. Hebenstreit, der deutsche Übersetzer und geistvolle Interpret der Darwin'schen „Phytonomie", bemerkt hiezu ganz richtig, dass diese Benennung schon nach dem Sprachgebrauche der Richtigkeit widerspreche, da ja der Begriff Vater ein nothwendiges Correlat zu Mutter sei; er hebt aber auch ferner hervor, dass es

[1]) Des folgenden Discurses halber citiere ich hier nach der deutschen Übersetzung von Hebenstreit, Leipzig 1801, I, p. 143 ff.

voreilig geurtheilt sei, wenn man organische Lebewesen, die ohne Geschlechtsvermischung ihnen ähnliche Individuen hervorbringen, als zum männlichen Geschlecht gehörig bezeichne, wenn ihnen alle erkennbaren Geschlechtsmerkmale mangeln; dass er (Darwin) endlich diesen Erzeugnissen dennoch eine Mutter zutheile, wenn er sagt: die aus dem Körper abgeschiedene lebendige Faser werde an einem passenden Orte mitten unter Stoffen abgesetzt, welche zu ihrer Ernährung dienen und ihren Begierden, Wünschen *(appetencies)* angemessene Bildungsfähigkeiten besitzen, und dass er hiedurch seine eigene Behauptung aufhebe. Hebenstreit ist der Ansicht, man solle die Hervorbringung solcher Organismen auf diesem Wege überhaupt nicht Zeugung nennen, sondern irgend einen andern Ausdruck, z. B. organische Formung, dafür wählen.

Schon durch diese einfache logische Widerlegung ist diese Ansicht Darwins als nicht richtig und unpassend dargethan worden; man findet sie auch in späterer Zeit nirgends erwähnt oder erörtert; die moderne Forschung nennt das Präcedens des ungeschlechtlich erzeugten Individuums das elterliche Individuum desselben,[1]) pflanze es sich nun durch Theilung oder Knospung fort; von einer *paternal progeny* ist keine Rede mehr.

Als ein Beispiel der Knospenzeugung führt uns der Dichter die Trüffel an, die, unter der Erde lebend, aus väterlichen Wurzeln knotig hervorsprießt; keine männlichen Staubfäden erheben sich ihr über den Boden und athmen die reine Luft; kein samengeborener Schössling pflanzt sein Leben durch weibliche Liebe fort. (Hier also der deutliche Hinweis auf Geschlechtslosigkeit.)

Aus jedem zur Knospung bestimmten Stämmchen treten Theilchen organischer Materie unter die Rinde; die einen fordern mit offenkundigem Bestreben andere, die die entsprechende Eignung dazu aufweisen, auf, sich mit ihnen zu vereinigen; rasch schließen sich so embryonale Fasern, die aus dem Strunke wachsen, zusammen und bilden einen lebenden Faden, an dem sich sogleich winzige Federblättchen bilden, die, aufwärts strebend, den Bereich der trockenen Luft und des

[1]) Ernst Haeckel, Natürliche Schöpfungsgeschichte, Berlin 1889, p. 171.

Lichtes suchen und Würzelchen ansetzen, die in die feuchte Erde hinabkriechen.[1])

Zwei Verse erregen bei dieser ganz sachlichen Auseinandersetzung unsere Aufmerksamkeit:

"... *While these with appetencies nice invite,*
And those with apt propensities unite." (V. 77, 78.)

Es scheint nöthig, die hierauf bezughabende Stelle aus *additional note VIII, "Temple of Nature"*, p. 238 f., mitzutheilen: *"As in the chemical production of any new combination of matter two kinds of particles appear to be necessary; one of which must possess the power of attraction, and the other the aptitude to be attracted, as a magnet and a piece of iron; so in vegetable or animal combinations, whether for the purpose of nutrition or for reproduction, there must exist also two kinds of organic matter; one possessing the appetency to unite, and the other the propensity to be united."*[2])

Wir haben es hier mit einer scharfsinnigen Beobachtung zu thun; der Dichter ist hier offenbar der Meinung, es äußere sich in diesem Bestreben und in dieser Eignung der einzelnen Tröpfchen unter der Rinde bereits ein Trieb, ein Hang zueinander; in solchen zarten Anfängen (immer phylogenetisch gesprochen) ist wohl der Weg zu der späten Anziehung der Geschlechter angedeutet, die sich ja erst nach vielen Zwischenstufen zur völligen individuellen Trennung entwickeln sollten.

Es ist nicht eben schwer, diese Meinung, wenn Darwin sie auch nicht geradewegs ausgesprochen hat, aus diesen Zeilen herauszulesen. Überall in der Natur begegnen wir ja Anziehungen und Vereinigungen; nach ganz genauer Regel stürzt sich Atom zu Atom, und als Product beider entsteht ein neuer Körper, der weder das eine noch das andere ist; so verhält es sich beim Zeugungsact mit Same und Ei, so

[1]) An dem Beispiel der Trüffel gibt Darwin in seiner *"Phytologia"* dieser Art der Zeugung eine weitere Bezeichnung, indem er sie nach dem Modus des Wachsthums *lateral progeny* (Seitenzeugung) nennt (Section XVII 2, 5).

[2]) Der Passus ist nach Darwins eigener Angabe aus der „Zoonomie" XXXIX 8 herübergenommen; vergl. Hebenstreits Übersetzung „Phytonomie", Bd. I, p. 134 f., sowie die belehrende Fußnote des Übersetzers dazu (Section VII 3, 6).

auch im Anorganischen, wo Gravitation, Elektricität und Magnetismus bedeutende vereinigende Factoren ausmachen.

Indessen bewegt sich Erasmus Darwin auch hier nicht in der rechten Bahn; denn er geht zu weit, wenn er die Eigenschaften der Eignung und des Strebens an die Dinge auftheilt und sie nach ihnen handeln lässt. Es ist klar, dass wir im Anorganischen wohl von gegenseitiger Anziehung sprechen, nicht aber von *appetency* und *propensity*, also von Strebungen, ja sogar Trieben. Thäten wir dies, so müssten wir zwischen zwei Standpunkten unterscheiden und z. B. sagen, Sauerstoff habe das Bestreben, sich mit Wasserstoff zu Wasser zu verbinden oder umgekehrt; das Ergebnis ist im ersten und zweiten Falle dasselbe, jedem von beiden kann ich das Bestreben *(appetency)*, jedem die Eignung *(propensity)* zusprechen.

Sind wir aber in einem solchen Verhältnis interessiert, also für den einen Theil eingenommen, so ist unser Urtheil nicht mehr unbefangen; wenn ein Eisengeräth an einem feuchten Orte oxydiert, so sagen wir: das Wasser hat das Bestreben, das Eisen rostig zu machen, oder auch: das Eisen wird leicht rostig. Wir sind also geneigt, ein Activität oder Passivität anzunehmen, wo sie nicht ist; wo bliebe da aber der Wahrheitsbeweis für eine *generatio aequivoca*, deren Anhänger Darwin ja ist, nähme man nicht den Ausgangspunkt der organischen Entwickelung als einen gleichgiltigen Zersetzungsprocess an, sondern betheilte ihn gleich mit Strebungen und Trieben: das wäre nichts anderes als „der Gott, der nur von außen stieße", und nach so vielen Millionen Jahren des Erdenbestandes Lust bekommen hätte, mit schöpferischer Kraft Pflanzen, Thiere und Menschen zu bilden.[1])

Freilich gibt es eine moderne Richtung, die, idealistischer, die Psyche auch ins Anorganische trägt und „der Atome Hassen und Lieben" nicht mehr rein mechanisch fasst.[2]) Darin kann man aber natürlich keine Identität mit Darwin suchen; denn diese Erkenntnis einer Beseelung des

[1]) Vergl. S. Philipp, Über Ursprung und Lebenserscheinungen der thierischen Organismen, Leipzig 1887.

[2]) Vergl. Wilhelm Bölsche, Das Liebesleben in der Natur, Leipzig 1898, Bd. I, p. 124.

Alls, so alt sie auch sein mag, hat erst auf der rein materialistischen Bewegung ihren Grund gefunden: ihr stand Darwin nur nahe und bewegte sich auf sie zu; und selbst der Standpunkt der heutigen psychogenetischen Forschung befindet sich noch ziemlich im Anfange einer gewaltigen Laufbahn, die sich ihr erschließen soll. Darwins Psyche stammt in letzter Linie aus seiner *causa causarum*, dem *Ens Entium*, Gott, zu dem er, entgegen allen atheistischen Vorwürfen, stets zurückkehrt, wenn er am Ausgangspunkte seiner genetischen Kette von Ursachen und Wirkungen angelangt ist, deren Endglied, wie er selbst sagt,[1]) an den Stufen von Gottes Thron befestigt ist.

Zu diesem ersten Capitel der Zeugungsgeschichte gibt uns Darwin eine Reihe von Beispielen: vor allem ist da der fruchtbare Volvox, „das Kugelthier", wie ihn Hebenstreit in der Übersetzung noch nennt *(globator)*, in dessen durchsichtigem Zellengebäude die Abkömmlinge bis zur fünften Generation wohnen,[2]) und den Darwin in die Classe der Insecten (ein, wie ja schon erwähnt, zur damaligen Zeit sehr weitgehender Artbegriff) einreiht, wenn er sagt: "*the analogy between the buds of plants and the adherent lateral progeny of some insects, as of the polypus, and taenia or tapeworm, and volvox* — — —."[3]) Den Namen Kugelthier hat dieses merkwürdige Wesen übrigens behalten, obwohl wir es hier weder mit einem echten Thier noch mit einer echten Pflanze zu thun haben, sondern mit einem der gesellig lebenden Urwesen, Protisten, wie Haeckel sie genannt hat; die, wie es scheint, in der äußeren Hülle eingeschlossenen Einzelkörperchen sind nicht, wie zur Zeit Darwins noch angenommen wurde, Kinder, Enkel und Urenkel wie bei der *taenia*, sondern eine eigentliche Einschließung ist überhaupt nicht vorhanden; vielmehr haben wir es mit einer kugeligen Blase, einer Vorform des Urmagenthieres, der Gasträa, zu thun, deren Wand aus gleichartigen Zellen zusammengesetzt ist; diese trennen sich nach erlangter Reife, und jede einzelne bildet sich durch Theilung zum selben *volvox* aus.[4])

[1]) Vergl. „Zoonomie", Section XXXIX 8, 6.
[2]) Vergl. „Phytologie", VII 17.
[3]) Ebd. IX 3, 1.
[4]) Vergl. Haeckel, Anthropogenie, 19. Vortrag.

So schwimmt auch der „männliche“ Polyp einher und wird Vater, indem ihm die kindlichen Nachkommen an alten Gliedern herauswachsen; und der einsame Bandwurm *(lone taenia)* verlängert seine flache Form durch förmliches Anstücken; weder Mann noch Weib, wächst das Junge aus dem hintersten Stammglied hervor; oder vom alten Gliede löst sich eine neue Wurmknospe und schiebt sich zwischen den neuen Sprössling und den alten.

Dem Geschlechte unbekannt, schwillt die trächtige Auster, und Koralleninwohner bauen immer von neuem ihre strahlenförmigen Schalen. Die Beobachtungen, welche Darwin in einer Fußnote hiezu (p. 55) über *ostrea sedulis* anführt und nach denen die Auster jeder geschlechtlichen Bildung fremd wäre, sind durch neuere Forschungen widerlegt worden: das erste Jahr bringt ihnen nämlich männliche, spätere Jahre geben ihnen auch weibliche Geschlechtswerkzeuge, so dass man also nicht berechtigt ist, die junge Brut einer *paternal progeny* zuzuschreiben; richtig indessen ist, was er hier über *coral-insects* sagt, dass nämlich das Construens dieser Kalkmassen, die Medusa, in ihrer Zelle festgehalten sei und sich also nicht mit einem ihrer zahllosen Nachbarn vereinigen könne; daher auch der Schluss auf die *paternal*
94 *progeny* dieses Thieres.

In dem Verhältnis dieser Erzeuger zu ihrer Nachkommenschaft, die sie erhalten und ernähren, liegt wieder ein Höhepunkt der Situation: um beide Theile schlingt die himmelgeborene Storgé[1]) das große sociale Band: durch die Vereinigung all der neu erstehenden Bindeglieder geht es wie zärtliche Sorgfalt und sanfte Zuneigung.

In der erklärenden Note zu diesem bedeutenden Gedanken von den Uranfängen socialer Zusammenschließung erfahren wir zunächst die Bedeutung von Storgé als der Liebe von Eltern zu Kindern überhaupt. In einigen Citaten aus Reiseberichten zeigt Darwin uns mehrere hervorragende Beispiele der Bethätigung solcher elterlicher Liebe, die sich in erhöhtem Maße bei den entwickelteren Lebewesen, be-

[1]) στοργή, Liebe, Zuneigung, besonders elterliche und kindliche. Passow in seinem großen griechischen Wörterbuch findet στοργή in dieser Bedeutung bei Philemon, *Fragmenta*, p. 427, und in der *Anthologia planudis* (ed. Meineke), p. 135, 316, 4.

sonders im Thierreich, vergrößerte und ausgestaltete. Er sucht die Ursachen hievon theilweise auf physiologischem Wege zu erklären, indem er annimmt, dass diese Liebe (die sich z. B. in dem oft sehr schwierigen Herbeischaffen von Nahrungsmitteln äußert) der Eltern und insbesondere später, nach eingetretener sexueller Scheidung derselben, der Mutter zum Jungen auch mit daher stamme, dass diese sie von der Last ihrer Milch befreien. Schwierig (das gibt er selbst zu) sei es aber dann zu verstehen, wie die Liebe von jenen Müttern der Thierwelt entstand, welche diese Erleichterung durch das Säugen ihrer Sprösslinge nicht zu erfahren haben; wie ferner die weiblichen Vögel darauf kamen, wochenlang auf ihren Eiern zu brüten; und wie Raupen, wie die des Seidenspinners, vor ihrer Umbildung in ein schon gewobenes Haus von Seide sich einzuhüllen.

Solches und noch vieles andere, meint er, sei unerklärlicher Instinct; da aber die Thiere im Laufe der Zeit große Wechselfälle mitgemacht haben, „wie ja auch die unbelebten Theile der Welt sich wahrscheinlich noch jetzt in einem Zustande fortschreitender Verbesserung befinden", so liegt Darwin der Schluss nicht ferne, dass manche dieser sonst unerklärbaren Handlungen und Thätigkeiten in einem solchen früheren Zustande unter Umständen, in die wir keine Einsicht mehr haben, angeeignet und von den Vorfahren auf die Nachkommen durch Nachahmung oder „eine andere Art der Überlieferung" *(other kind of tradition)* übertragen worden seien. Krokodil- und Insecteneier, Fisch- und Froschlaich werden in warmem Klima von der Sonne allein ausgeheckt; andere Thiere aber kann die Erfahrung gelehrt haben, die Eier selbst auszubrüten, als sie einen höheren Grad von Vollkommenheit erlangten oder in ein kälteres Klima zogen.

Die Verbindung des Gedankens der Anpassung mit 94
dem der Vererbung, der uns hier deutlich entgegentritt, zeigt uns wieder, wie drängend all diese Entwickelungsfragen schon in damaliger Zeit gelegen waren, und wie nahe ihnen insbesondere Erasmus Darwin stand. Ja, es ist interessant zu sehen, wie z. B. gerade hier der große Enkel unseres Dichters eben dort einsetzt, wo dessen Gedanken-

reihe endigt. Hören wir also Charles Darwin zu diesem Punkte[1]): „Man wird allgemein zugeben, dass für das Gedeihen einer jeden Species in ihren jetzigen Existenzverhältnissen Instincte ebenso wichtig sind als die Körperbildung. Ändern sich die Lebensbedingungen, so ist es wenigstens möglich, dass auch geringe Änderungen in ihrem Instincte für sie nützlich sein werden." Und weiter[2]): „Die Möglichkeit, ja sogar Wahrscheinlichkeit, Abänderungen des Instinktes im Naturzustande zu vererben, tritt durch Betrachtung einiger Fälle bei domesticierten Thieren noch stärker hervor." (Apportieren der Wasserhunde, Kreisen der Schäferhunde u. s. w.)

Charles Darwin hat eben die Thatsache des Variierens auch des Instinctes bei gegebener Veränderung der Existenzbedingung klar bewiesen, was Erasmus nur mit einer Reihe fast schüchterner Voraussetzungen anzunehmen wagte, da ihm das große Mysterium der geschlechtlichen Zuchtwahl, das jener in seiner Selections-Theorie enthüllt und damit auch den Schlüssel zu all den Schwierigkeiten gefunden hat, in keinerlei Klarheit bewusst war.[3])

Diese Liebe der Mütter, fährt Erasmus Darwin fort
94 (p. 247), gerade bei Vierfüßlern, wo das Junge abgeleckt und gereinigt wird, ist so eng verknüpft mit dem Vergnügen des Geschmackes oder des Gaumens, dass die Natur die Jungen nur knapp vor der Gefahr des Aufgefressenwerdens seitens der Mütter gerettet zu haben scheint; er führt an, dass Hündinnen, Katzen und Schweine die Placenta fressen, ja oft sogar die Todtgeburt; durch welch feine Unterscheidung, sagt er zum Schlusse des Abschnittes, sind also diese Thiere vor der Vernichtung bewahrt geblieben! Ähnliche Triebe aus Affection führt er aus einem lateinischen Anonymus an, der aus Berosius geschöpft hat *(quod legitur in Berosi operibus)*.

---

[1]) Die Entstehung der Arten, aus dem Englischen von Victor Carus, Stuttgart 1876, Cap. 8, p. 289.

[2]) Ebd. p. 292.

[3]) Vergl. dazu noch insbesondere ein nachgelassenes Manuscript von Charles Darwin „Über den Instinct", abgedruckt in Dr. Ernst Krauses Ausgabe der gesammelten kleinen Schriften Charles Darwins, Leipzig 1886, p. 9 ff. und besonders p. 41.

Endlich schließt er darauf, dass die elterliche Liebe zu den Nachkommen bereits als vor der Theilung der einzeln fortzeugenden Individuen in Geschlechter bestehend anzunehmen, dass sie die Ursache zur Bildung einer sympathetischen Gesellschaft gewesen sei; denn es scheine eine gewisse Summe von angenehmen Empfindungen zu geben, welche die verschiedenen Absonderungen von Drüsen begleitet und welche die Behaglichkeit des Lebens im Gegensatze zu dem *taedium vitae* ausmacht (nach Darwins eigener Angabe seiner „Zoonomie“ XXXIII 1, 1, entnommen). Mit specieller Beziehung auf diesen Fall der Storgé nun meint er, dass, nachdem ein Embryo oder Ei durch den Reiz der Absonderung und Aufnahme von Nahrungssäften im Mutterschoße eine solche angenehme Empfindung hervorbringen müsse, nach der Geburt durch Association ein ähnliches Vergnügen durch Anschauen und Berühren des geborenen Körpers entstünde, wozu bei den Säugethieren noch ganz insbesondere das der Milchabsonderung hinzukäme. In diesem innigen Zusammenhängen körperlich getrennter Individuen sieht Darwin ein großes Naturgeheimnis, *"one of those fine, almost invisible cords, which have bound one animal to another"*; er sieht aber darin auch eine Naturnothwendigkeit, deren Nichtbefolgung infolge hindernder Umstände schwere Schäden hervorzubringen geeignet ist.

Mit dem Begriff Storgé ist nun also ein Mittelding gefunden zwischen unbewusster Theilung oder Sprossung und bewusster Vereinigung, eine Vorstufe der Liebe, doch schon würdig des Beiwortes *heavenborn*, jenes leichte, umfassende Band, das dann in der Liebe selbst zur engumschlingenden Kette über Familien und Nationen hinaus auf einer höheren Entwickelungsstufe wird.

Ein äußerliches Manifest dieses Höherstehens, steigt die Göttin Form hernieder und schlingt ihre wie Silber glänzenden Arme zärtlich um die Schar ihrer Sprösslinge; ihre emporsteigenden Brüste schwellen unter Strömen von Milch, ambrosische Küsse wohnen auf ihren Lippen. Behende Freudengötter tanzen auf flinken Sohlen vor ihr her, fröhlich erglänzen ihre hellen Augen. Hinter ihr aber, auf dem mit Süßmütterchen bewachsenen Gefilde, schreitet die junge Psyche mit Cupido in ihrem Zuge.

Mit der Erkenntnis des Formbegriffes[1]) Hand in Hand geht die Fortentwickelung vor sich: ganz allmählich, fast unmerklich, sind wir von Storgé zu Cupido gelangt; von dieser höheren Stufe aus gewährt uns der Dichter nochmals einen Überblick über die weite, zurückgelegte Strecke:

In jenen Einzelgeburten machen keine zärtlichen Mütter ihre starken Kräfte zur Ernährung oder Vertheidigung ihres Nachwuchses geltend; jene gleich von vornherein verwaisten Kleinen *(babes)* werden nicht durch die nährenden Ströme der schönen Mutterbrust *(Beauty's orbs)* gelabt und aufgezogen; unverändert läuft ihre Reihe dahin, eine lange Anzahl von Geburten hindurch —

"And fathers live transmitted in their sons."

Immer wieder sahen die vorüberrollenden Jahre unveränderte Arten mit gleicher Handlungsweise, gleicher Empfindungsbethätigung *(mind)*. Da auf einmal, während noch immer vergängliche Knospen abfallen und Scharen von „Insecten" vergehen, durchzucken höhere Bedürfnisse die „trächtigen Erzeuger" *(pregnant parents)*, und der heiße Wunsch taucht in ihnen auf, ein zarteres Geschlecht zu schaffen, das durch milchige Ströme reiner, ambrosischer
116 Nahrung seine Nachkunft entzückte und zärtlich erzöge.

Auf die phylogenetische Übergangsperiode und ihren allmählichen Process schließt Darwin wieder mit bedeutsamer Anticipation des biogenetischen Grundgesetzes aus der Ontogenese sowohl pflanzlicher als auch animalischer Individuen; so sagt er in einer Note zu dieser Stelle des Textes (p. 57 f.): „Das erstemal gehen die Baumknospen nach einem Jahr des Bestandes zugrunde, ihnen folgen neue Knospen durch Einzelzeugung, die, größer und vollkommener ausgebildet, mehrere Jahre überdauern und geschlechtsbetheilte Blüten treiben; diese pflanzen sich ihrerseits wieder mittels Samens fort." Analoge Beobachtungen, die ihm deutlich diesen Fortschritt zeigen, theilt er auch von den Zwiebelpflanzen und den schon früher erwähnten Aphiden (Blattläusen) mit.

[1]) Auf den Gedanken der Entstehung des Formbegriffes und der ästhetischen Empfindung überhaupt geht Darwin später ausführlich ein; vergl. Canto III, III.

Auch diese Stufe der Übergangszeit, die uns die Natur in uralten Formen noch heute zu erkennen gibt, hat Darwin nunmehr genau präcisiert. Höher geht es im Laufe.

Der mächtige Wunsch ruft in schöpferischer Stunde die Kraft der Einbildung zuhilfe; mit geheimnisvollem Zauber waltet er über der Mutterfrucht und theilt die jugendliche Welt in die Geschlechter; mit sanfter Zuneigung erwärmt er den kahlen Schwarm und schenkt Männlein und Weiblein *(nymphs and swains)* die lächelnde Liebe.

Zum erstenmal hören wir hier von einer eigentlich geistigen Kraft. Der gewaltige, aber, wie Erasmus Darwin selbst dargethan hat, auch allmähliche Fortschritt zur gänzlichen Trennung und Unabhängigkeit der Elternindividuen ist zu bedeutend, als dass er zwanglos und unmittelbar als neues Glied der Entwickelungskette aus früheren hätte hervorgehen können und einer speciellen Begründung nicht bedürfte; Darwin versucht eine solche auch (Fußnote p. 58): „Man könnte nicht begreifen," sagt er, „dass die ersten lebenden Fasern, welche ein animalisches Lebewesen bilden sollten, in irgendwelcher, dem zukünftigen Thiere eigenthümlichen Formähnlichkeit mit Bezug auf dessen Vorfahren durch Einbildungskraft hervorgebracht worden wären; wohl aber durch Strebungen oder Eignungen, die im Laufe des Wachs- 124
thums der einzelnen Theile eine Ähnlichkeit in Bezug auf Form und Aussehen oder Geschlecht bewirken konnten, wie sie der Einbildungskraft des Vaters entsprachen."

Mit diesen psychologischen Einwürfen kennzeichnet Erasmus vorzüglich den historisch bedeutsamen, freilich aber unvollkommenen Standpunkt der damaligen Wissenschaft, was den Werdegang der Entwickelungsgeschichte anlangt; er hat hier einen Parallelismus zwischen zwei generellen Entwickelungsreihen aufgestellt, ihre Beziehungen, ja ihren Zusammenhang auf physiologischem, also so viel als empirischem Gebiete untersucht; anstatt nun aber diesen Zusammenhang auch auf psychologischem Gebiete nachzuweisen zu suchen, stellt er hier den deutlichen Gegensatz zwischen mechanischen Strebungen und Eignungen und der Einbildungskraft in der hier allerdings begrifflich noch sehr unklaren Form auf, ohne einen *modus aggrediens* dafür zu finden, und sie so zu verbinden, anstatt zu scheiden.

Wichtig war es aber schon, solche Beobachtungsthatsachen überhaupt zueinander in Beziehung zu setzen; ihren innerlichen Zusammenhang zu erkennen, die trennende Kluft zwischen den Erscheinungen ganz auszufüllen, lag eben nicht im Charakter der Zeit; auch hier ist Erasmus Darwin wieder der Moses, der sehnsüchtig hinüberschaut in das dämmernde Land der Geistesfreiheit, über dem bereits die ersten Lichter der nahenden Morgensonne erstrahlten; in ihrem vollen Glanze sollte sie ja erst seinem Enkel leuchten.

Die großen Nachfolger unseres Dichters auf dem Gebiete des Naturerkennens zeigten, dass die Wissenschaft der Psychologie, die uns mit dieser Wirkung der Einbildungskraft hier zum erstenmal bedeutungsvoll entgegentritt, ihre Thätigkeit viel weiter im Anfang aufnehmen müsse, dass sie in viel ursprünglicheren Gebieten ihre Ausgangspunkte habe.[1])

Es ist vielleicht behufs genauerer Kennzeichnung des Standpunktes der Moderne auf diesem Gebiete nicht uninteressant, zu erfahren, was Charles Darwin selber am Ende seines großen Werkes *"On the Origin of Species"*[2]) sagt: „In einer fernen Zukunft sehe ich die Felder für noch weit wichtigere Untersuchungen sich öffnen. Die Psychologie wird sich mit Sicherheit auf den von Herbert Spencer bereits wohlbegründeten Satz stützen, dass nothwendig jedes Vermögen und jede Fähigkeit des Geistes nur stufenweise erworben werden kann. Licht wird auf den Ursprung der Menschheit und ihre Geschichte fallen."

Ist es nicht, als sähe auch Charles Darwin an dem seinem freien Auge trüberen Himmel ein leuchtendes, noch gewaltigeres Gestirn aufsteigen? Auch vor ihm breitet sich ein gelobtes Land, auch er ein Moses!

Und hören wir Haeckel[3]) zu dieser Frage: „Die ganze Philosophie der Zukunft wird eine andere Gestalt gewinnen, sobald die Psychologie sich mit den genetischen Erscheinungen bekanntgemacht und dieselben zur Basis ihrer Speculation erhoben haben wird. Wenn man unbefangen die Lehr-

[1]) Vergl. John Romanes, Die geistige Entwickelung im Thierreiche, Leipzig 1885.

[2]) „Die Entstehung der Arten", deutsch von Victor Carus, 5. Aufl., 1872, p. 567.

[3]) Ernst Haeckel, Anthropogenie, p. 661.

bücher der Psychologie prüft, welche von den namhaftesten speculativen Philosophen verfasst sind und welche heute noch in allgemeiner Achtung stehen, so muss man über die Naivetät staunen, mit welcher deren Verfasser ihre luftigen metaphysischen Speculationen vortragen, unbekümmert um alle die bedeutungsvollen ontogenetischen Thatsachen, durch welche dieselben aufs klarste widerlegt werden. Und doch liefert hier die Entwickelungsgeschichte im Verein mit der mächtig fortgeschrittenen Anatomie und Physiologie der Sinnesorgane, der natürlichen Seelenlehre die einzig sichere Grundlage."

An das alles als an etwas Concretes zu denken, war Erasmus Darwin weit entfernt; seine Psychologie, die er in seiner „Zoonomie" niedergelegt hat, bewegt sich in den schwerfälligen Constructionen seiner Zeit ohne ein eigentlich klares anschauliches Bild des Ganzen zu geben; trotzdem sieht man, wie er den Einheitsgedanken überall zum Durchbruch zu bringen sucht.

Skeptisch, oder wenigstens sehr vorsichtig, stellt er sich z. B. gleich darauf (Note p. 59, 60) den Ansichten Buffons und Helvetius' gegenüber, die da glauben, dass der Mensch den höchsten Gipfelpunkt einer lückenlosen Entwickelungskette bilde und zuletzt aus einer an den Mittelmeerküsten lebenden Affenfamilie hervorgegangen sei: dass nämlich diese Familie irgendwie erlernt habe, den *adductor pollicis* (Daumenbeugemuskel, auch Maus genannt) besonders zu gebrauchen und die Spitzen der andern Finger mit der des Daumens zusammenzubringen, was Affen für gewöhnlich nicht thun; und dass dieser Muskel nach und nach an Größe, Stärke und Thätigkeit zugenommen habe, wie eben die Generationen aufeinander folgten; durch diese erhöhte Thätigkeit des Tastsinnes hätten diese Affen klarere Ideen erhalten und allmählich Menschen werden können.

Vorsichtig, sage ich, weil er zu diesen Fragen nicht Stellung nimmt, sondern sich damit begnügt, sie einfach anzuführen; wir erkennen aber deutlich seine Neigung auch zu diesen Ansichten, wenn wir sie auch nicht unmittelbar ausgesprochen finden; denn es heißt an gleicher Stelle weiter: *"Perhaps all the productions of nature are in their progress to greater perfection! An idea countenanced by modern*

discoveries and deductions concerning the progressive formation of the solid parts of the terraqueous globe, and consonant to the dignity of the creator of all things."

Dieser Satz enthält ja in weitestem Sinne den Entwickelungsgedanken. Unwürdig der Größe eines Schöpfers wäre es doch, bedürfte es bei jeder neuen Äußerung von Kraft und Leben im Kosmos seines Eingriffes. Gerade diese Erkenntnis weist Darwin einen für seine Zeit weit vorgeschobenen Posten auf dem Wege der jungen Naturforschung zu; es ist im Grunde derselbe Gedanke, der in Goethes Proœmion zu Gott und Welt ausgesprochen liegt:

„Was wär' ein Gott, der nur von außen stieße,
Im Kreis das All am Finger laufen ließe,
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen,
Natur in sich, Sich in Natur zu hegen,
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist,
Nie seine Kraft, nie seinen Geist vermisst."

Den Gedanken dieser Übergangsstufe in der Zeugungsgeschichte, der ungeschlechtlichen zusammen mit der geschlechtlichen Fortpflanzung, wie sie uns die oben erwähnten Baumknospen und die Aphiden repräsentieren, nimmt nun im poetischen Texte ein Bibelbild auf: aus der Rippe des schlafenden Adam, der einen schönen Traum von unentweihter Liebe träumte, von einem Bilde, das seinen „einsamen Geist" entzückte und erfreute, bildete Gott, wie uns die ersten Seiten der Heiligen Schrift berichten, ein neues Geschlecht in der Mutter des Menschengeschlechtes. Leichten Schrittes dahinschwankend, schien die schöne Frauengestalt zu schwimmen; sie reckte ihre schmiegsamen Glieder und betrachtete, am sammetweichen Rasen des Euphratufers stehend, ihr lustig in den Wogen auf und nieder tanzendes Bild. Schon als ihr Leben begann, brannte leise die Liebesflamme in ihrer Brust; und mit ihrem Lächeln bezauberte sie den bewundernden Mann. — Ihre Schönheit wird in wenigen Versen geschildert. Entzückt trinkt Adam köstliche Leidenschaft aus ihren Augen; er fühlt den neuen Schauder eines jungen Wunsches und drückt die anmuthige Jungfrau an seine glühende Brust. Sie sinkt in seine geöffneten Arme
138 und gibt sich, zärtlich widerstrebend, seiner Liebe hin.

Dazu lesen wir eine Stelle in der „Zoonomie“,[1]) wo es heißt: „Diese Idee von der Reproduction der Thiere aus einem einzigen Filamente des Vaters scheint dunkel oder allegorisch angedeutet zu sein in der merkwürdigen Erzählung der Heiligen Schrift von der Bildung der Eva aus der Rippe Adams.“ Denselben Gedanken nimmt er nun in einer speciellen Texterklärung *(additional note X)* auf, wo er die Erzählung von der Erschaffung Evas ebenfalls als eine Allegorie hinstellt und sie auf eine hieroglyphische Darstellung ägyptischer Magier oder Philosophen (von denen ja auch Moses erzogen worden war) zurückführt; nach deren Meinung hätte sie die Bedeutung gehabt, dass ursprünglich beide Geschlechter beim Menschen vereinigt gewesen und erst später getrennt worden wären. Darwin ist nun der Ansicht, dass diese Sage, die später auch auf die Griechen übergegangen sei, als das Ergebnis tiefer Forschungen über den ursprünglichen Zustand thierischen Bestehens angesehen werden müsse.

Wir wissen schon von früher her, dass wir die Beziehungen zwischen verschiedenen Systemen von Religion, wenn solche auch bestehen, in der Weise, wie sie Darwin aufgestellt hat, nicht ohneweiters hinnehmen können; und gerade bei diesem alten, starren Glaubensdogma von der Erschaffung des Menschen muthet uns ein naturwissenschaftlicher Erklärungsversuch einigermaßen befremdend an; jedenfalls aber müssen wir die Wahl des Bildes, die der Dichter zur Illustration seiner Theorie einer *„lucina sine concubito“* und ihrer Fortbildung getroffen hat, als eine sehr geschickte anerkennen.

Aber auch hinsichtlich der Existenzbedingungen kennzeichnet Erasmus Darwin den Entwickelungsstandpunkt der geschlechtlichen Zeugung als einen Fortschritt gegenüber dem der ungeschlechtlichen Fortpflanzung: dort, wo kein neues Geschlecht die im Mutterschoße gehegte Frucht mittels nahrungsspendender Drüsen aufzieht, wo keine mütterliche Sorgfalt die ersten Schritte der Jungen lenkt, sie an ihrem Busen wärmt oder sie mit ihren Schwingen

[1]) Section XXXIX 2, 3; vergleiche dazu auch Hebenstreits Fußnote in seiner Übersetzung der *"Phytologia"*, Bd. I, p. 144.

schützt, da legt rauhe Himmelsgegend oder schädliche Nahrung erbliche Krankheiten in die noch nicht widerstandsfähigen Geschöpfe; die schwächlichen Sprösslinge fallen solchen Krankheiten zum Opfer, bis der Tod das entartete Geschlecht auslöscht.

166 Auch hinsichtlich der Erblichkeitsfrage steht Erasmus Darwin auf einer verhältnismäßig hohen Erkenntnisstufe; Charles Darwin konnte seine Beobachtungen in dieser Beziehung nur bestätigen und erweitern, an sich fand er sie bereits vor. In einem längeren Excurse, "*Hereditary diseases*" überschrieben *(additional note XI)*, geht Erasmus auf diese Frage näher ein und stellt zunächst die Erfahrungsthatsache fest, dass erbliche Übel viel mehr die ungeschlechtliche als die geschlechtliche Nachkommenschaft zu befallen pflegen; diesen Satz erläutert er (p. 251) an einem sehr hübschen Beispiel: wenn ein Ableger von einem fruchttragenden Zweig eines Birn- oder Apfelbaumes genommen wird, hat er beobachtet, dass derselbe bereits im nächsten oder zweitnächsten Jahre Früchte hervorbringt, in eben der Zeit also, als wie, wenn er am Elternzweig fortgewachsen wäre; wäre aber der Apfelbaum beschnitten oder umgehauen, und würden Ableger aus den neuen Reisern des Stammes gewählt, so müssten diese zehn bis zwölf Jahre hindurch wachsen, ehe sie Früchte trügen, ebensolang also wie Bäume, die aus Samen gezogen werden; diese große Ähnlichkeit im Verhalten der „Vorfahren und Nachkommenschaft" bei der Einzelzeugung, so schließt er nun, muss die letztere verschiedenen Krankheiten gegenüber empfindlicher machen, waren solche einmal von den Eltern *(parent*, also nicht einem Elternpaare, sondern einer Reihe von Vorfahren), sei es durch schädliches Klima, schlechte Nahrung oder irgendwelche Beschädigung erworben worden. Zur Vorbeugung des Ausbruches solcher Krankheiten empfiehlt er daher auch eine zweckmäßige Mischung des Samens — damit stehen wir bereits vor der Idee der Kreuzbefruchtung.

In folgendem dehnt er diese seine Erfahrungen *per analogiam* auch auf das Thierreich aus und spricht hier bereits mit großer Einsicht von den Schäden der Inzucht und von den erregenden Ursachen erblicher Krankheiten. Diese Betrachtungen gipfeln in einem bedeutenden Ge-

danken, der das Princip der geschlechtlichen Zuchtwahl vollkommen in sich schließt: "— — *The art to improve the sexual progeny of either vegetables or animals must consist in choosing the most perfect of both sexes, that is the most beautiful in respect to the body, and the most ingenious in respect to the mind; but where one sex is given, whether male or female, to improve a progeny from that person may consist in choosing a partner of a contrary temperament*" (p. 253).[1])

Natürlich dürfen wir uns nicht allzusehr über die Neuheit dieser Gedanken bei Erasmus Darwin wundern, diese Dinge waren ja besonders Landwirten und Züchtern ihrem Wesen nach längst bekannt.[2]) Charles Darwin, der sich zum erstenmal eingehend und von rein wissenschaftlichem Standpunkte mit dieser Frage beschäftigt hat, hat eben auch hier viel weniger Anspruch darauf, diese Ideen aus sich heraus geschöpft zu haben (und er hat ihn nie geltend zu machen versucht!), als vielmehr das große Verdienst, sie gesammelt und bekanntgemacht, aus einer Reihe von Erscheinungen solcher Art bestimmte Gesetze abgeleitet und so die Kenntnis des ganzen Gebietes erweitert und vertieft zu haben. Der ungleich größere Erfolg seiner Arbeiten als der seines Großvaters lag jedenfalls mitbegründet in der weitaus breiteren und sicheren Basis, die seine Bestrebungen zum Ausgang hatten und die mehr als ein Jahrhundert stiller Forschung sozusagen für ihn, den umfassenden Geist, zusammengetragen hatte.

Im poetischen Texte geht der Dichter nicht näher auf diese Fragen ein, sondern er begnügt sich mit einer kurzen Anführung der erblichen Krankheiten und ihrer Schäden, insbesondere bei der Inzucht: Gicht und Wahnsinn führen mit wilder, unverminderter Wuth ewigen Krieg mit der Menschheit, Scropheln entstellen die Formen der Schönheit, und die heimtückische Schwindsucht schleudert ihre unfehlbaren Pfeile, die ihr breites Gefieder an dem Herzblut der Jugend netzen.

Ein schönes Bild schließt diese traurigen Betrachtungen: Bei Sternenschimmer und Mondenschein, wenn leise, lustige

---

[1]) Vergl. Charles Darwin, Entstehung der Arten, p. 101 ff.
[2]) Ebd. p. 43.

Stimmen in der Runde flüstern und Gespenster, die das bleiche Licht der Phantasie vorzaubert, über den Boden huschen, da schreitet, getaucht in den tiefen Schatten eines Kirchthurmes, von dem herunter die Uhr in feierlich-langsamen Schlägen die scheidenden Stunden zählt, gern die poetische Melancholie zögernden Schrittes über die von Eiben beschatteten Gräber und beugt sich schweigend über die zahllosen Todten.

Dort sieht sie, wie Kinder in heißem Weh die Hände über dem Grabe der Mutter ringen, dort hört sie ein schönes junges Weib nach ihrem todten Kind unter der Erde rufen, hört, wie es mit halb furchtsamen Worten gegen den Rathschluss des Himmels sich auflehnt und mit schmerzlichen Seufzern den Nachtwind verstärkt.

Da ruft sie aus: O ernste Zeit! Aus dem Schoße der Natur nimmst du ihre schönen Sprösslinge in Empfang und trägst sie ihrem Grabe zu; du rufst alle ihre Söhne von den entlegensten Gestaden der Erde; keiner aber kehrt wieder, hinter dem sich einmal die Thore geschlossen haben.

204 Ein wunderschöner, ergreifender Gedanke, den der Dichter hinreißend ausgedrückt hat. Das Bild der klagenden Melancholie musste ihm, dem Milderer menschlichen Elends, der ein größtes Ausmaß an irdischer Glückseligkeit als Ziel irdischen Schaffens und Könnens ansah, im tiefsten Herzen gewohnt haben. Gleichzeitig aber enthält dieser Gedanke zwei Betrachtungsmomente in sich geschlossen, die Gegenstand späterer Ausführungen sind, die Darwin aber auch schon erwähnt hat (vergl. oben p. 69 f.). Ich möchte sie nochmals in den Aussprüchen zweier großer Forscher wiedergeben: „Leben ist ihre (der Natur) schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben.“[1]) Und ferner: „Alles Lebendige, was vergeht, verliert bloß die Bedingung zur Äußerung des Lebens in der bestimmten Form, und die lebensfähige und beseelte Materie geht wieder in den Schoß der Natur zurück.“[2]) In diesen Gedanken findet der Dichter und Philosoph den Trost in der Betrachtung irdischer Trübsal.

[1]) Vergl. Goethe, Naturaufsatz.

[2]) Vergl. Johannes Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen, 2 Bde., Coblenz 1837–44, II. 512.

Wieder ist ein Höhepunkt in der Darstellung eingetreten. Ergriffen von ihrer Schilderung hält Urania im Vortrag inne, ihr weißer Busen hebt sich unter stummen Seufzern. Die Muse stimmt in ihre Klage über „die Summe der Dinge“ *(sum of things)* mit ein und faltet, ein Zeichen ihres Schmerzes, die Schwingen über ihrem Haupte.

Aber ihre Trauer verkehrt sich endlich in den frohen Gedanken: *to die is but to sleep.* Und sie wenden sich von dem Sarge der Natur zu deren Wiege; junge Freude lächelt auf ihren Lippen, und neue Neigung entbrennt in ihrer Brust. Ihrer ersten Beobachtung folgt eine zweite, ein wunderbarer Act, der sie aus derselben Wirklichkeit, die den Tod als ewigen Schattenstreifen durch ihre Hoffnungen schleift, wie eine ewige Sonne anstrahlt; auf die Frage, die die Muse an die schöne Priesterin *(hierophant)* richtet, folgt die erlösende Antwort:

Himmlische Führerin, deine Worte melden unverdiente Übel, die bereits das junge, schuldlose Wesen befallen. O sage, ob nicht ein freundlicherer Blick den athmenden Geschlechtern, den Sprösslingen irdischer Liebe die trübe Aussicht erhellt. 218

Lächelnd gehorcht Urania der Aufforderung der Muse und setzt in süßen Tönen ihre dankbare Aufgabe fort:

Auf breiten Schwingen steigt Cupido von überirdischen Reichen hernieder zum kyprischen Hain, in seine weitgeöffneten Arme eilt Psyche und umfängt ihn mit den Flügeln der Morgenröthe. Ihm hält ein purpurner Gürtel den Köcher mit den Pfeilen, die im Dahinschreiten silbern klirren.

Ihr schönes Haupt und ihren weißen Nacken umfließt ein dünner durchscheinender Schleier; zartes Gewebe schlingt sich um ihre herrlichen Glieder, bauscht sich im Winde auf und fegt den sammetweichen Boden.

So schreiten sie Hand in Hand dahin; um ihre Häupter wehen entzückte Zephyre und streuen Rosendüfte um sie her; helles Frühlingslicht umflutet sie, und glückliche Stunden lächeln ihnen auf ihrem Wege.

Die Darstellung der Psyche weist uns nach des Dichters Anmerkung auf die alte Coincidenz von Seele und Schmetterling zurück. (Vergl. die Abhandlung über die Portlandvase.)

Die Griechen nannten ein in warmen Sommernächten ausschwärmendes Insect Psyche; die Raupe desselben, die sich verpuppt, ist der Seele vergleichbar, die, einmal herabgesunken in die feuchte, materielle Welt und eingefangen in den sterblichen Leib, ihre Freiheit verloren hat. Endlich jedoch, weil ja das Leben nicht ganz erstarrt ist, zersprengt sie die Schale und geht hervor in herrlicher Gestalt, mit Flügeln bekleidet, die in den Farben der Iris schimmern. Der herrliche Schmetterling macht sich Luft, und aus dem schwülen Körper gewinnt so die Seele freien Himmelsraum; die Puppe, der träge Leib, bleibt zurück; die Seele flüchtet sich in ihre lichterfüllte, herrliche Heimat.[1])

Die Schwingen sind, nach der Meinung Darwins, dann nur mehr einer schönen Nymphe beigegeben worden, die auch Psyche genannt wurde, und aus der großen Popularität dieser Allegorie erst sei auch das oben erwähnte Insect zu diesem Namen gekommen. So seien auch die Darstellungen zu erklären, die einen Cupido zeigen, wie er einen Schmetterling mit seiner Fackel zu erwärmen versucht.

Hymen hört die leisen Schwüre des göttlichen Liebespaares und umwindet ihre strahlenden Stirnen mit Kränzen; an seinem Altar gibt er ihre willigen Hände zusammen. „Schaut her," ruft er, „Erde, Meer und allumspannende Luft, und ruft den Gottheiten der Geschlechtsliebe ein freudiges Heil zu!" Alle Lebensformen wird dieses Paar mit seiner Liebe beglücken, die willige Welt von Geschlecht zu Geschlecht vereinen; sein süßes Lächeln wird es in den ungeselligen Schoß der Erde ausgießen, ihm mit sanften Lüftchen zuwinken, mit freundlichen Stunden ihn erfreuen. Es wird den Kelch des Vergnügens ohne einen Tropfen Schmerzes füllen und eine goldene Kette um die Gesellschaft schlingen.

Der Gedanke des Liebesstaates liegt hier also deutlich ausgesprochen, des ersten geselligen Aneinanderschlusses durch die allgewaltige Macht der Liebe, deren höchstes Streben und Ideal, höher als der Begriff der Storgé es ist, ihre goldene Kette ungeachtet aller Ver-

[1]) Vergl. F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, Leipzig und Darmstadt 1819.

schiedenheiten und Entfernungen einigend um den ganzen Erdkreis zu führen.

Den jungen Morgen erwachender Mannheit durchflutet, auf purpurnen Schwingen getragen, neues Verlangen; mit sanftem Feuer dringt es in den jungfräulichen Busen, macht die blasse Wange erröthen und übt einen mächtigen Reiz auf das zarte Herz aus.

Ehe noch die schwachen Kräfte des flüchtigen Lebens verfallen und das ätherische Himmelsbild dahinschwindet, erneuert die Liebe mit zärtlicher Berührung das organische Gebilde, indem sie ein junges Sein bildet, ein gleiches und 258
doch ein anderes. Ihre rothen Lippen verleihen ihm lebenskräftigen Odem, ihre Hände wehren die Pfeile des Todes ab; die Schönheit aber senkt sich auf ausgebreiteten Engelsschwingen auf das entstehende Leben herab und rettet die sinkende Welt.

„*Beauty*" und „*Venus*", müssen wir uns hier erinnern, sind dem Dichter oft gleichwertige Begriffe; der Gedanke, dass Schönheit die ganze Natur belebe, erinnert ihn an die herrlichen Verse, mit denen Lukrez sein großes Werk einleitet:

„Alma Venus! — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
— — per te quoniam genus omne animantum
concipitur visitque exortum lumina coeli."[1])

Die ganze Darstellung klingt also in einen Dithyrambus auf Liebe und Schönheit aus, durch deren Einfluss alle Gattungen der Lebewesen auf höherer Stufe gezeugt werden, die ihnen nach ihrer Geburt den Anblick der Sonne, des Lichtes in bedeutsamer Weise, gewähren.

Schon im Pflanzenreiche hat die Liebe ihren Thron aufgeschlagen:

Auf den grünen Blättern wohnen geschlechtliche Freuden, Liebhaber und schöne Damen weilen in den Blumenblüten; der Staubbeutel beugt sein wachsames Haupt

[1]) Lukrez I, v. 2—5; es erübrigt hier eine Änderung festzustellen; im Text heißt es thatsächlich *lumina solis;* es wäre immerhin möglich und denkbar, dass wir es hier mit einer beabsichtigten Emendation Darwins mit Bezug auf das Epitheton *heavenborn,* das er der Liebe beilegt, zu thun haben.

aus seinem seidenen Bett über die entzückte Narbe; indem ihre Lippen sich treffen, ihr Lächeln sich vereinigt, saugen sie ambrosische Thautropfen aus der Nektarschale ihrer Liebe.

268 Eine Fußnote zu diesen Versen (p. 70) beschäftigt sich damit, diesen Process des Saugens näher zu erörtern: die Nektarschale, Linnés *nectarium*, sei eine Art Honigdrüse im Innern der Pflanze, die die Antherien und Stigmata derselben mit ihrem Secrete ernähre *(probably nourished)*. Die Blumenkrone ist nach ihm ein Athmungsorgan für die Zeugungstheile zum Zwecke eines weiteren Oxydationsprocesses des Pflanzenblutes behufs Hervorbringung des Antherienstaubes und eben des Honigs, der in seinem Behälter ebenfalls der Luft ausgesetzt ist, damit auch hier der Oxydationsprocess seinen Fortgang nehmen könne; und er führt hier die merkwürdige Begründung dafür an, dass viele Pflanzen diesen ganzen Apparat durch complicierte Vorrichtungen vor dem Eindringen von Insecten schützen und dass Blumenkrone und Nectarium mit den Antherien und Stigmaten nach Schwängerung des Pericarpiums abfallen.

Ernst Krause geht in sehr anziehender Weise auf diese Frage, die Erasmus Darwin schon in seiner *"Economy of Vegetation" (additional note XXXIX)* beschäftigt hat, näher ein.[1]) Er wundert sich darüber, dass Darwin die Werke von Koelreuter (1761) und Sprengel (1793), die den Mechanismus der Insecten a n l o c k u n g auseinandersetzen, unbekannt geblieben sein sollten; was die Darwin'sche Erklärung des Nutzens der Honig-Erzeugung anlangt, so sagt er: „Hätte ihm (Darwin), der später (nämlich nach der Abfassung der *"Economy of Vegetation"*) so eindringlich über den Schaden der Inzucht geschrieben, jemand das Zauberwort „Nutzen der Kreuzbefruchtung" zugerufen, so wäre es ihm sicher wie Schuppen von den Augen gefallen."

Wie nahe Darwin dabei einer Einsicht in diese Einrichtung kommt, zeigt seine Kenntnis der Thatsache, dass die Befruchtung sich nicht immer im selben Individuum an sich vollzieht: nicht immer sind die Paare in einer Pflanze von vornherein vereint; manchmal muss der be-

---

[1]) Dr. Ernst Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie, p. 147 f.

fiederte Liebhaber erst auf den Schwingen Hymens die bebende Braut aufsuchen.

Die Erklärung für diese Vorgänge gibt Darwin abermals mittels der bereits (p. 75) besprochenen *"appetencies"* der männlichen und *"propensities"* der weiblichen Theile. Demnach bringen die Staubgefäße einen formbildenden, lebenskräftigen *(prolific)* Staub hervor, während die Griffel lebensfähigen Saft absondern; diese beiden kommen zuvor ins Pericarpium, stürzen aufeinander zu und bringen durch ihre Vereinigung neues Leben hervor. Durch neue Kräfte gebildet, sprießen aufstrebende Theilchen hervor, die sich zu einem Ganzen vereinigen und sich zu einer neuen Pflanze ausgestalten.[1])

Dazu gibt uns der Dichter ein hübsches Beispiel: von der schönen Vallisneria nämlich, die ihre Heimat im wogenden Rhein hat. In verliebten Schwärmen lösen sich die Staubgefäße von ihren Stämmen und umgeben, wie sie in den glashellen Fluten dahintreiben, die bewundernden Fruchtknoten; die liebeskranken Schönen erheben ihre duftenden Köpfchen und flüstern der kyprischen Königin ihre geheimen Liebesschwüre zu; wie die wachsame Hero fühlen sie innere Angst um ihre Liebhaber und schließen die Daherschwimmenden endlich in ihre Arme.[2])

Die Liebe lässt auch die männliche Ameise ihre zarten Flügel entfalten, und der Lampyris[3]) schwingt seine Gold- 288
häutchen. Der Glühwurm funkelt mit leidenschaftlichem Licht auf jedem grünen Hügel und entzückt das „Auge der Nacht". Neues Verlangen setzt auch die bunte Schnecke in Aufregung und zwiefältige Liebe vereint das doppelte Geschlecht.

In italischen Landen streckt der Morus dem warmen Strahl des Frühlings schüchtern seine Blätter entgegen;

---

[1]) *swell into a seed*, frei, doch sinngemäß übersetzt. Ich erwähne dies hier ausdrücklich, um einem etwaigen Missverständnis vorzubeugen, das durch das hier vielleicht nicht ganz klare und passende *"seed"*, Same, entstehen könnte. Hier ist natürlich nichts anderes gemeint, als die neue, junge Pflanze.

[2]) Vergl. die hübsche Darstellung in W. Bölsche, Liebesleben in der Natur, I 156.

[3]) λάμπω ich leuchte, οὐρά der Schweif, die Linné'sche Classe der Coleopteren, in die auch der Glühwurm gehört.

auf ihnen kriecht in zahllosen Scharen der Seidenwurm herum und erntet den grünen Schatz ohne noch die Liebe zu kennen. Dann aber webt er mit kreisender Bewegung des Kopfes die zarten Vorhänge seines seidenen Bettes, Gewebe um Gewebe hüllt er so um seine Larve und schützt sich dadurch vor Sonnenschein und Sturm; zwölf lange Jahre träumt er von blütenreichen Hainen, von Honig, dessen Geschmack ihm noch unbekannt, und von höchsten Liebesfreuden. Dann aber erwacht er aus seinem Übergangszustand, neues Begehren durchzuckt ihn, er entdeckt sein Geschlecht und fühlt entzückt, dass es wie Feuer durch ihn läuft. Von Blume zu Blume eilt er mit honigbenetzten Lippen und sucht auf silbernen Schwingen sein in weichen
306 Sammt gehülltes Liebchen.

Der Honig spielt dabei auch hier wieder die Rolle eines belebenden, anregenden Nahrungsmittels. Die Ansicht „eines Naturforschers", die Darwin zu diesen Versen citiert, darf hier nicht unerwähnt bleiben; wir haben es hier mit einem „Überentwickelungs-Theoretiker" in vollstem Sinne zu thun, wenn er aus dem Gleichnis ein Ereignis werden lässt: er stellt nämlich fest, dass es durchaus nicht unmöglich wäre, dass wir in den ersten Insecten Antherien und Stigmata von Blumen zu sehen hätten, die sich auf irgend eine Weise von ihrer Mutterpflanze[1]) getrennt, und dass nun einige Flügel, andere Flossfedern, andere wieder Klauen angenommen hätten, und zwar all das durch ihr unaufhörliches Bestreben, sich vor Schädlichkeiten zu schützen. Darwin tritt für diese Ansicht weder ein noch stellt er sich ihr gegenüber; auch nennt er, der sonst mit Quellenangaben nicht zurückhält, nicht den Urheber derselben — es wäre nicht so undenkbar, dass sie seinem eigenen Kopfe entsprungen wäre und er durch Unterschiebung seines *"naturalist"* ihr bei seinen Lesern eine objectivere Wirkung verschaffen wollte.[2])

Aber über all diese freundlichen Bilder junger, fröhlicher Liebe fällt ein düsterer Schatten.

---

[1]) Das Englische hat hier dem Deutschen in der Bezeichnung den Vortheil voraus, dass der Ausdruck *"parent-plant"* der hermaphroditischen Zeugungsweise der Pflanze Rechnung trägt, was dem einseitigen „Mutterpflanze" oder „Vaterpflanze" nicht möglich ist.

[2]) Vergl. *"Loves of the Plants"*, p. 9.

Der Dämon Eifersucht zerstört mit gorgonischer Miene die süßen Blüten des Vergnügens, an denen er keinen Antheil hat. Mit wildem Blick verfolgt er durch den zitternden Hain die Schritte der arglosen Liebe, oder er treibt seinen eisernen Wagen rasselnd über die Gefilde, schleudert seine brandrothe Fackel und entzündet die Flammen des Krieges.

Der Dichter geht nun auf die specielle Art des Kampfes ums Dasein, die geschlechtliche Zuchtwahl, poetisch schildernd näher ein; wiederum liefert ihm das Thierreich die sinnfälligsten Beispiele. Ich lasse am besten gleich das erste, eine hübsche Schilderung eines Hahnenkampfes, hier folgen. Die Hähne stehen einander in feindseliger Wuth gegenüber:

"Of armed heels and bristling plumage proud,
They sound the insulting clarion shrill and loud,
With rustling pinions meet, and swelling chests,
And seize with closing beaks their bleeding crests;
Rise on quick wing above the struggling foe,
And aim in air the death-devoting blow."

(II, v. 315—320.)

Ebenso wüthend fällt der heiser schreiende Hirsch seinen Gegner an, schlägt nach ihm und pariert mit seinem verzweigten Geweih. Kampflustige Eber greifen einander mit weißblinkendem Zahn an und wehren mit starkem Schulterschild den schrägen Stoß ab. 325

Die Scharen der Weibchen aber sehen in stummem Staunen zu und betrachten den Sieger mit bewundernden Augen.

Zu diesen Beispielen aus der Thierwelt gibt Darwin in seiner Textnote (p. 76) einen bedeutungsvollen Hinweis auf Ursache und Zweck dieser Kämpfe: es handle sich dabei ausschließlich um den ungestörten Besitz des Weibchens, was schon daraus hervorgehe, dass ja die Weibchen ohne diese Schutz- und Trutzwaffen leben müssen; da diese Kämpfe nur innerhalb derselben Art stattfinden, setzt er fort, so haben sich diese Vertheidigungs- und Angriffsmittel (förmlich nach gewissen Gesetzen der Anpassung) gleichartig aufeinander eingerichtet.[1])

[1]) Vgl. dazu die höchst interessanten Abhandlungen Charles Darwins in seinem Werke „Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl", 3. Aufl., Stuttgart 1875, II. Bd., p. 37 ff. u. p. 222 ff.

Diese Gleichartigkeit in der Kampfweise wie auch das beobachtende, abwartende Verhalten der Weibchen gibt dem Dichter einen günstigen Vorwurf für ein hübsches Bild, das diese Vorgänge illustriert:

So spornten, wie uns aus alten Romanzen berichtet wird, die Ritter ihre stolzen Schlachtpferde und legten die Lanzen zum Losstürmen ein. Derjenige nur, dessen gewaltige Tapferkeit mit unwiderstehlicher Kraft den gegnerischen Kämpfer und sein Ross über den Haufen warf, durfte sich froh vor der Schönen beugen und ihr Lächeln als herrlichen Lohn, höher als Gold, empfangen.

Die Idee dieses Kampfes zieht den Dichter zu einem weiteren Bilde fort, er schildert in wenigen Versen den Zwist, der um Helena entstanden war und seine Folgen.

Indes, endlich schweigt aller Waffenlärm.

341 Ehegelübde fesseln das verlobte Paar aneinander und vereinigen väterliche und mütterliche Sorgfalt. Das Vogelpaar pflückt mit sorgfältiger Auswahl weiches Distelhaar, graues Moos und verstreute Wolle und füttert das Nest mit Federchen aus. Dann treffen sich ihre verliebten Schnäbel und sie umwerben einander mit flatternden Flügeln.

Wochenlang wärmt das brütende Hänflingsweibchen, ohne seiner Ernährung zu achten, seine zukünftige Brut. Jedes fleckige Ei wendet sie mit „elfenbeinernen Lippen“ [1]) um und brennt Tag für Tag heißer in liebevoller Erwartung; da hört sie den jungen Gefangenen in seiner Zelle zirpen und zerbricht die harte Schale in zwei Hälften.

Laut flötet die süße Nachtigall ihr sanftes Lied, ein sanfteres Werbemittel, mit dem das Männchen seine geliebte Braut entzückt und seine Kinderschar weckt; auf ein weiches Mooslager gebettet, rührt das lauschende Häufchen die jungen Schwingen und wispert dem Sange des Vaters nach.

In einer Textnote hiezu führt Darwin einige interessante Beispiele an, die, da sie nach den Beobachtungen verschiedener Forscher citiert sind, von seiner umfassenden

---

[1]) Bei jeder Metamorphose, die Darwin bei solchen Anlässen dichterisch anzuwenden pflegt, gilt ihm die Vermenschlichung des zu idealisierenden Wesens oder Dinges als strenge Regel, die einzuhalten ihn sogar zu dem merkwürdigen Bilde eines Hänflings mit elfenbeinernen Lippen vermocht hat.

Belesenheit in der einschlägigen Literatur zeugen. Beweise seiner eigenen überaus scharfen Beobachtungsgabe, die er besonders mit Bezug auf diese Fragen verwendet, finden sich vor allen Dingen in seiner „Zoonomie“ (Section XVI 13). Was Darwin dort über Instinctshandlungen und Geistesleben der Thiere zu sagen weiß, führt sein großer Enkel Charles Darwin, nicht nur ausdrücklich an,[1]) sondern aus, der Übereinstimmung ihrer Ansichten geht in vielen Punkten hervor, dass die Beobachtungen und Forschungen seines Großvaters oft geradezu erschöpfend für ihn waren.

Auch die höher und höchststehenden Thiere unterliegen dem sanften Zwange; die Allbeherrscherin Liebe hebt sogar den Krieg der Bestien untereinander auf, beugt ihre stolzen Nacken und zwingt sie ihrem Wagen zu folgen Über die gehorsamen Thiere schwingt sie ihre silberne Peitsche, nur die Faulen spornt sie an, die Wilden reißt sie zurück. Langsam rollen die silbernen Räder dahin, und so fährt die himmlische Psyche in stolzer Schönheit einher. Der stattliche Stier und das Schlachtross, die mit Donnerstimme das Echo wachrufen, folgen mit Herden zahmer Hausthiere ihrem Wagen und stimmen in den Triumph der Allbeherrscherin Liebe mit ein.

Auch das schuppige Reich eilt froh zur Küste; mit rascher Flosse bewegt es sich in welligem Zuge, und viele glatte Köpfe tauchen über die Flut.

Endlich naht sich das Reich der Lüfte huldigend dem Zuge: auf breit entfalteten Schwingen gießen die befiederten Völker flutende Schatten weit über ihn hinaus.

Interessant und bezeichnend sind die Ideen, die Darwin in den Textnoten zu den beiden letzten Absätzen (pp. 80 ff.), und zwar zunächst über das Princip der Bewegung der Fische anschließt. Er sagt dort: die linke schiefe Ebene des Schwanzkörpers z. B. schlägt das Wasser zuerst zur Seite, dann die rechte; diese beiden Stöße treten zueinander in Gegensatz und bewirken so eine Vorwärtsbewegung des Fisches. Diese Art der Kraftäußerung scheint Darwin nun besser und zweckmäßiger als etwa die des Ruderns, wo die Wassertheilchen durch die Schläge zurückweichen, und die

[1]) Vergl. Charles Darwin, Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Thieren und Menschen, Stuttgart, 1874, p. 78 (deutsch von Carus).

ausgeübte Kraft sich somit als der Unterschied zwischen der Schnelligkeit des eintauchenden Ruders und der des zurückweichenden Wassers darstellt. Könnte man daher nicht, meint er zum Schlusse, eine diesem Fischschwanze entsprechende Maschinerie am Hintertheile eines Bootes anbringen und so bewirken, dass, sei es nun durch die Kraft des Windes, des Dampfes oder der Hand, eine größere Wirkung als mit einfachem Rudern erzielt werden würde? Bei Berücksichtigung der Phantasie Erasmus Darwins könnte man fast glauben, er habe mit seinem geistigen Auge einen Schraubendampfer vor sich gesehen, der ja im Princip nichts anderes ist als eine Verwirklichung dieses seines Gedankens. In der zweiten Note macht er auch über das Technische der Flugbewegung einige Bemerkungen, verhält sich hier aber skeptischer in Bezug auf die Übertragung derselben auf den Menschen zu praktischen Zwecken als bei den Fischen; allerdings denkt er dabei an eine getreue Nachahmung des Vogelfluges: die Muskelbewegung des menschlichen Armes, sagt er, ist zu unvollkommen um irgendeinen flügelähnlichen Apparat in entsprechender Weise zu beherrschen. Eher traut er solche Kraft den Beinen und Füßen zu, mittels deren man vielleicht eine leichte Maschinerie in entsprechender Weise bewegen könnte; er vergisst aber nicht hinzuzufügen, dass solche Versuche seiner Meinung nach wohl in keinem Falle einen wirklichen Nutzen hervorbringen würden.

Und nun kehrt er zur Schilderung des Siegeszuges der Liebe zurück.

Paar um Paar der gefiederten Begleiter schießt dahin und schmettert liebesfrohe *(gay impassioned)* Lieder in die Lüfte. Auch Insecten fliegen in Schwärmen auf oder lassen sich in lustig leichten Ringgebilden vom Winde dahintragen; die Goldflügelchen schwingend, tummeln sie sich alle um den Wagen herum. Endlich gesellen sich Faune, Dryaden, Nereiden, Tritonen und Najaden als die allegorischen Vertreter der Elemente und Führer der einzelnen Gruppen dem Zuge bei.

Auch die entzückte Flora, die von ferne zusieht,[1]) grüßt mit stummer Huldigung den Triumphwagen und beugt ihr

[1]) Ein hübscher Ausdruck für das Unvermögen der Pflanzen, sich gleich den beweglichen Thieren am Zuge zu betheiligen. Entsprechend ist auch die stumme Huldigung Floras zu verstehen.

Knie vor der Gottheit; ihr braunes Haar umflutet ihre nackte Brust. Sie ruft in ihre purpurnen Heiden hinaus 393
und nach ihren blühenden Lauben, macht ihre grünen Juwelen aufspringen[1]) und öffnet alle ihre Blumen. Über das schöne Paar im Wagen[2]) schüttet sie einen Rosenschauer aus und krönt ihre Häupter mit Hyacinthenkränzen.

Schneerosengewinde und Primelketten verbinden die Zedernspeichen und lasten schwer auf den silbernen Rädern, so dass die Geschwindigkeit derselben sich noch verlangsamt. Um die zarte Achse schlingt sich rankend Geißblatt, und duftender Jasmin umklammert die gebogenen Federn.[3]) Helle Maßliebchenkränze schmücken das sammtene Gezäum, und Ringlein aus Veilchen geflochten halten die silbernen Zügel zusammen. Schneeweiße Lilienguirlanden zieren die Rückseite, zu beiden Seiten hängen Tulpengewinde.

So rollt der Wagen langsam dahin. Die liebesdurstigen Blumen hauchen ihre süßen Düfte aus und lispeln dem Winde mit leisen Grüßen zu. Ihre geschlossenen Blüten entfalten sich, sie nicken mit ihren grünen Stengeln und schwenken ihre Goldglöckchen. Von jedem entzückten Hain aus athmen sie Seufzer und jubeln den Gottheiten der Geschlechtsliebe zu.

Vorwärts schreitet seinen erhabenen Weg Hymen in goldgelbem Gewande über den ganzen Erdball hinweg. Über brennenden Sand und eisbedeckte Berge geht er, durch die blauen Gefilde der Luft und durch das salzige Bett des Oceans. Aus seiner leuchtenden Fackel gießt er himmlisches Licht über den weiten Bereich des Tages sowohl wie der Nacht. Mit süßer Beredsamkeit ruft sein tönereicher Mund alles zusammen, was da jung und schön ist, und hält es mit seinen Reizen gefangen. Seine goldene

[1]) Ein hübsches Bild für das Aufbrechen der Knospen.

[2]) Auf dem Wagen befinden sich *"Love"* und *"Psyche"*; *"Love"* ist dabei als Personification des männlichen Individuums gefasst.

[3]) Der Triumphwagen der Liebe gieng also auf Federn! Bei der detaillierten Aufzählung des Baues und der einzelnen Bestandtheile desselben muss man sich unwillkürlich daran erinnern, dass Dr. Darwin selbst einen Wagen für seinen eigenen Gebrauch erbaut und eingerichtet hatte und daher die Vorzüge der Federn zu wohl zu schätzen wusste, um sie der zarten Göttin nicht angedeihen zu lassen.

Lampe färbt mit ätherischem Strahl die erröthende Wange und erhellt das lachende Auge. Mit heimlichen Flammen wärmt er der Jungfrau Busen und erhellt dem ungeduldigen Bräutigam den Weg in ihre Arme. Mit Liebesleben erfüllt er das ungeheure Reich der Natur und entzündet all ihre Feuer von neuem, wenn sie zu erlöschen drohen.

Ein Bedürfnis des Schauens, des Genießens eines innerlichen Anblicks thut dem Vortrage der schönen Lehrerin, der nun in begeisterte Schilderung übergegangen ist, Einhalt. Mit wohlgefälligem Lächeln blickt sie auf den herannahenden Zug und beginnt dann von neuem:

Hütet euch vor Amor,[1]) ihr Nymphen, und lauscht mit ängstlichem Ohr auf seine klirrende Bogensehne! Flieht beim ersten Laut des noch fernen Pfeiles, oder schirmt das beunruhigte Herz mit demantenem Schilde! Verbergt euch, ihr Jungfrauen, in geheimen Schatten und hütet das vestalische Feuer in eurem Busen!

Die Schönen, an die die Warnung ergeht, scheinen diese indessen nicht allzu ernst zu nehmen; wie dankend beugen sie sich vor der Rathgeberin, verbergen aber dabei ein verhaltenes Lachen, ein Lachen aber, das sich selbst
434 bestraft.[2])

---

[1]) Im Texte wieder *love;* um der deutschen Wiedergabe aber den Charakter zu wahren, übersetze ich es hier mit „Amor", indem ich so gleichzeitig die vom Dichter beabsichtigte Personification beibehalte.

[2]) Hier empfinden wir es allerdings sehr störend, wenn der Dichter, an dieses hübsche Bild unmittelbar anschließend, eine anatomisch-physiologische Abhandlung über den Process des Lachens und des Lächelns folgen lässt. Wenn man sich verleiten lässt, die Note mitzunehmen, so erfährt man aus ihr nicht viel mehr als die Mittheilung der damals schon längst bekannten Thatsache, dass das über ein gewisses Maximum hinausgehende Vergnügen Schmerz wird; ferner einige Bemerkungen über die dabei stattfindenden Gesichtsmuskelbewegungen, die wir hier weiter nicht zu berücksichtigen brauchen. Was die Interpretation dieser Stelle anlangt, so habe ich zu bemerken, dass sich aus *"and bow with laugh repressed and smile chastised"* hinsichtlich des Wortes *"chastised"* ein Doppelsinn ergeben könnte: es kann eine zu *"repressed"* synonyme Bedeutung annehmen, aber auch so viel wie „bestraft" bedeuten; ich habe mich für das letztere entschieden, indem ich dadurch das Flatterhafte, Leichtsinnige der begleitenden Nymphen, das Darwin durch das verstohlene Lächeln darstellen will, besser gekennzeichnet glaube.

Nun bringen die begleitenden Nymphen auf ihren Wink klares Wasser aus der sprudelnden Quelle herbei; in krystallenen Schalen leuchten die heilkräftigen Fluten, unentweiht durch aufdringlichen *(immodest)* Wein. Dann eilen sie dahin, wo aus uralten Wurzeln der Baum der Erkenntnis seine ragenden Zweige in die Lüfte streckt. Von ihm pflücken sie und setzen die nun nicht länger verbotenen Früchte in schöner Auswahl vor der Muse nieder. Frei von aller Sorgenlast setzen sie sich nieder und nehmen froh an dem geistigen Festmahl theil; vom Guten und Bösen sprechen sie, von Ursache und Wirkung, von himmlischer Thätigkeit und von den Gesetzen der Natur.

Dieses Bild belegt der Dichter mit einem biblischen Beispiel.

So war es, als Engelgestalten, die nach Syrien gesandt worden waren, im Cedernschatten bei Abrahams Zelt saßen. Der anbetende Patriarch bot ihnen erfrischenden Trunk in reichlichem Maße *(a spacious bowl)*: süßes Wasser, das er aus den dürftigen Rinnsalen herbeiholte. Obst- und Fruchtkerne schafft er aus seiner Vorrathskammer und stellt reichlich Milch und Butter auf den Tisch; indessen bäckt seine Gefährtin auf dem heißen Herde feines Mehl, das sie zu ungesäuerten Kuchen geknetet hat. Die himmlischen Gäste trinken in langen Zügen das klare Nass, lächeln ihren Wirten zu und kosten irdische Nahrung. Und während von ihren Lippen gar süß die Worte fließen, baden sie ihre Füße und falten ihre silbernen Flügel zusammen.[1]) 458

Die letzten Abschnitte bereiten auf den Inhalt des dritten Cantos vor: der nunmehr erlaubte Genuss von den Früchten des Erkenntnisbaumes lehrt die Menschen den gesellschaftlichen Zusammenschluss, und wir sehen im selben Bilde die sich darauf aufbauende, fortschreitende Entwickelung des menschlichen Geistes.

[1]) Moses *Genesis*, Cap. 18, v. 1—8.

III.

Der Fortschritt des Geistes.

Hierophantin und Muse erheben sich mit ihrem Gefolge; in weitere Höhen und größere Tiefen führt ihr Weg.

Es sind symbolisch die Errungenschaften menschlichen Geistesstrebens damit angedeutet, insbesondere liegt der Fortschritt der Naturerkenntnis in diesem Wege zum Höhern und Tiefern ausgedrückt; und all das Herrliche, das sie darauf erblicken, zeigt uns der Dichter mit ihren Augen.

An gewaltigen Säulen vorbei, über Bodenflächen, weißglänzend wie Porzellan, und durch getäfelte Gänge schreiten sie, schauen die luftigen und tiefunterirdischen Sitze der Natur, ihre herrlichen Paläste und ihre grünen Verstecke und dringen sicheren Schrittes in ihre Labyrinthe ein, wo sie für künftige Gäste einen führenden Faden zurücklassen.

Zuerst geht's durch das blaue Reich der Lüfte oder in die salzigen Tiefen des Oceans; sie erforschen das Gebiet des sonnenheißen Äquators und der eisigen Pole, die fruchtbare Oberfläche wie auch die Erzhöhlen der Erde. Oder sie betrachten, wie Sauerstoff und Stickstoff miteinander gemengt in luftiger Masse um den Erdball wogen, oder wie jener mit Wasserstoff vereint in unermesslichen Fluten mächtige Wogen bildet, die sich schäumend dahinwälzen.

Dann lösen sie froh mittels des Prismas das siebenfach gewundene Band des Lichtes auf oder beugen die silbernen Haare des Tages durch die Linse zu einem Punkte. Dann wieder beobachten sie, wie zwei elektrische Ströme zu-
22 sammenwirken, um den harzigen und glasigen Funken zu bilden.[1]) Unter den Wellen bewaffnen sie den wilden Gymnotus[2]) und verleihen dem Torpedo[2]) seine betäubende Kraft

[1]) *resinous and vitreous fire,* die Bezeichnung entspricht den beiden Arten der Elektricität insofern, als geriebenes Glas positive, geriebenes Harz (Gummi, Kautschuk) negative Elektricität liefern.

[2]) *Gymnotus electricus,* Zitteraal, *torpedo,* Zitterroche; an diese Erwähnung elektrischer Erscheinungen schließt sich ein langer theore-

oder sie verwandeln durch galvanische Leitung das sich erhitzende Wasser in Gas.

Sie beoachten ferner, wie an den Polen entgegengesetzte Fluida weilen, die die zitternde Nadel anziehen oder abstoßen;[1]) wie die Schwerkraft nach unsterblichen Gesetzen die außen treibenden Stoffe nach einem Mittelpunkt zieht; wie die Wärme die Meere, Lüfte und Länder durchdringt, mit unhemmbarer Kraft die mächtigen Massen ausdehnt und wie endlich im Kampf der Elemente der erste Funke aufblitzte und zum Leben aufflammte.

In sehr hübscher Weise ist hiemit der Canto, der den Fortschritt des Geistes zum Gegenstand hat, eingeleitet. Man könnte diese ersten Verse fast ein Motto nennen, das den Leser in die richtige Stimmung versetzen soll: das Hinschreiten der göttlichen Gestalten auf ihren Forschungsweg, das Aufflammen von Geistesblitz um Geistesblitz, die endlich wie zu einer großen Flamme zusammenschlagen und hell den herrlichen Tempel der Natur erleuchten — kurz, das Werden menschlichen Geistes und seiner Erkenntnis.

Und wiederum richtet die Muse dieselbe Bitte an die Hierophantin:

O schöne Priesterin der Natur! deren forschendes Auge 37
die Reiche der Unordnung und Finsternis durchdringt, Anfang und Ende des unermesslichen Raumes märkt, wie auch der endlosen Zeit! Unsterbliche Führerin! O, lehre mich gütig den Fortschritt des Geistes! Lehre mich, wie Liebe, Gefühle und Neigungen aus verschwindenden, unmerklichen Sinnesanzeichen hervorgehen; wie aus der nachgiebigen Berührung und dem beweglichen Gesichte die ungeheuren Säulen menschlicher Wissenschaft erstanden. Denn mit gigantischem Geiste schreitet ja der Mensch, ein unbedeutender kleiner Zwerg, dahin, alles ermessend und erwägend, sich selbst aber unfassbar.

In der Identificierung des Geistesriesen und Körperzwergen liegt ein schönes Bild von der Herrschaft des

---

tischer Excurs über Elektricität überhaupt *(additional note XII)* an, den ich hier, bei der Betrachtung des poetischen Textes und nothwendig erklärender Anmerkungen füglich übergehe.

[1]) Erasmus Darwin wusste natürlich noch nicht, dass die geographischen und magnetischen Pole nicht identisch seien.

Intellects über den Leib; uralt ist ja der menschliche Leib, er trägt an sich die Schrift von Äonen; das bisschen Menschengeist muss das Individuum in der kurzen Zeit seines Bestehens in sich aufnehmen durch rastlose, mühsame Thätigkeit. Aber dieser individuelle Geist steigt aus Millionen seiner Besitzer empor und vereinigt sich zu einem riesigen Ganzen, das uns in der Cultur verkörpert liegt, einem so ungeheuren Complex, dass es ein Messen daran nicht gibt, seitens desjenigen, der selbst alles zu messen wagt — ein schönes Bild von der Größe und Unvollkommenheit des Menschengeistes.

Bereitwillig lächelt die Priesterin der Muse Gewährung und setzt ihre Aufgabe fort. Wissbegierige Nymphen drängen sich in glänzenden Scharen herzu, und ein Chor von Jungfrauen lauscht dem Gesange. Faune, Najaden und Cupiden bilden das übrige, bekannte Publicum.

Wir erfahren zunächst über die physiologischen Grundanlagen und Principien, auf denen sich das Geistesleben überhaupt aufbaut: ein äußerer Reiz stößt auf ein Sinnesorgan, das dadurch in Thätigkeit versetzt wird; aus der dabei nöthigen Kraftäußerung entsteht entweder Schmerz
58 oder Vergnügen, und so kommt die Perception außenliegender Dinge zustande.[1])

Ein schönes Bild illustriert auch hier die theoretische Angabe: Wenn jene Wälder, jene grünen Wiesen und glänzenden Ströme, wie sie da drüben, von den Sonnenstrahlen erhellt, dem Blicke sich darbieten, auf einen hellen Punkt zusammengeschoben, aufgerollt auf der beweglichen Fläche des inneren Auges erscheinen: da gehorcht der Geist dem Silberstachel des Lichtes und „Irritation" bewegt die Sehnerven.

---

[1]) Die „Bewegung", also Thätigkeit des Sinnesorganes, die eine bestimmte fibröse Configuration, wie Darwin es nennt, zur Folge hat, ist ihm synonym mit dem Begriffe Idee; erst die hinzutretende Aufmerksamkeit und somit auch das unzertrennlich mit ihr verbundene Gefühl des Schmerzes oder des Vergnügens führt zu dem Begriff der Perception (vergl. „Zoonomie", Section I, II, 8). Der Dichter erläutert diese Behauptung durch ein erklärendes Beispiel von einem Baum, auf den ich (etwa infolge seiner Größe und Schönheit) aufmerksam geworden bin *(perception)* oder an dem ich ohne Aufmerksamkeit vorbeigehe, ohne ihn indessen zu übersehen *(irritative idea)* *"The Temple of Nature"*, p. 96.

Aus Freuden oder Schmerzen ergeben sich diese Vorgänge von neuem und tragen die blühenden Reihen der Einbildungskraft hoch empor. Inmitten der schweigenden Nacht erschrecken unheimliche Spukgestalten die schaudernden Sinne; oder das Idealbild der Schönheit entzückt das geschlossene Auge; jede vorbeiziehende Gestalt erfreut das stockende Herz, und die jugendliche „Sensation" durcheilt jeden Nerv.

Damit ist für Darwin die zweite Stufe geistiger Thätigkeit erreicht: die Sensation folgert er gewissermaßen als eine secundäre Erscheinung, die sich aus dem durch die erste Stufe, Irritation, Hervorgebrachten, also bereits Vorhandenen, aufbaut. Nachdem nämlich die Irritation Perception und mit dieser Schmerz oder Vergnügen hervorgebracht hat, ist man nicht darauf beschränkt, anzunehmen, dass diese Folge nach einiger Dauer ohneweiters aufhören müsse; ein zweiter Fall ist vielmehr der, dass sich daraus fibröse (d. i. muskulare) Bewegungen ergeben können; Vergnügen oder Schmerz in diesem wirksamen Zustande ist es, was Darwin unter den Begriff Sensation stellt. (Vergl. „Zoonomie" II, II, 9.)

Eine weitere Folge-Erscheinung ist als dritte Stufe der Wille, der aus der raschen Empfindung entspringt wenn das Vergnügen uns erfreut oder die Angst uns peinigt. Ihm verdankt es die Erinnerung, dass sie mit gebieterischer Stimme Gedanken hervorzurufen vermag, die längst im Strome der Zeit untergegangen sind, dass sie in klaren Zügen die ereignisreiche Geschichte vergangener Tage enthüllt. Mit seiner Hilfe stellt die Vernunft das Gute dem Bösen gegenüber, vergleicht das Gegenwärtige mit dem Vergangenen und schließt daraus auf die Zukunft. Jedes unbeachtet vorbeieilenden Augenblickes bemächtigen sich die wilden und unregelmäßigen Züge der Phantasie, aber sie stören nicht die Ideenströme der Nacht und eure Träume im Mittagssonnenschein, o heilige Musen.

Aus dem Willen leitet Darwin also als Folge-Erscheinungen Rückerinnerung, Vernunft und merkwürdigerweise auch die Wirkungen der Phantasie ab, die gleichwohl im Traume oder angesichts der Musen ungestört vor sich gehen, ohne von Willensacten unterbrochen zu werden: im Traume sind wir oft Mittelpunkt der wunderbarsten Geschehnisse,

ohne irgendwie das Gefühl des Erstaunens oder der Neuigkeit zu haben; dem genialen Künstler gelingt es, unsern Ideenzug an den seinen zu fesseln, uns oft willenlos mit sich fortzureißen.[1])

Und hören wir im Anschlusse hieran gleich weiter:

Die geheimnisvolle Gewalt der Suggestion zeigt uns ideale Scharen in Zügen oder Gruppen.

Im Gegensatz zu den bereits erwähnten Ideen der Rückerinnerung haben wir es hier mit solchen zu thun, die durch vorhergehende Ideen suggeriert werden, also ohne jede Beeinflussung, wie etwa einen Willensact, eine Art von Anreihungsvermögen besitzen;[2]) auch sie waren einst durch wirkliche Reizungen hervorgerufen worden, sind aber unter dem Einflusse der Zeit und anderer sich aufdrängender Ideen wieder aus dem Bewusstsein entschwunden —

"immersed ideas from the wreck of time" (v. 76).

Ein Bild erläutert diesen Gedanken:

Mit flüchtigen Fingern greift die Nymphe in die süßtönende Harfe und schlägt die Saiten; und wie sie mit sanfter Stimme den berückenden Gesang ertönen lässt, ergänzen die folgenden Klänge des Instrumentes ihr Lied: Association lenkt die vorüberziehenden Züge der Töne in ihrem Banne dahin, und süß schwingt die Musik an das entzückte Ohr.

Der Suggestion, der Fähigkeit also, einem Vorstellungselement ein nächstes anzureihen, folgt die letzte Stufe, die Association, welche die Vereinigung dieser Vorstellungselemente ermöglicht; dieser Process wird uns auch wirklich sehr gut durch die Musik versinnlicht, die eine deutliche und gefällige Übereinkunft der einzelnen Reihentheile beabsichtigt.

---

[1]) Vergl. dazu Interlude I in *"The Loves of the Plants"*, p. 71, über ideale Gegenwart.

[2]) Hiezu gibt Erasmus Darwin (*"Temple of Nature"*, p. 97, zu Vers 73) das bekannte Beispiel einer rückgängigen Reihe z. B. des Hersagens des ABC von rückwärts, oder ähnliches, ein Princip, das ja zur Festigung der Gedankenreihen besonders auch in der Pädagogik Berücksichtigung gefunden hat. Vergl. dazu noch „Zoonomie" II, II 10.

Die psychologischen Anschauungen, die Darwin hier poetisch und in seiner „Zoonomie“ auch wissenschaftlich exact (wenn man diesen Ausdruck für die damalige Psychologie gebrauchen darf) niederlegt, ausführlich festzustellen und ihre Beziehungen zu den Zeitgenossen und Vorgängern genau zu untersuchen, wäre die interessante Aufgabe einer selbständigen Arbeit; hier genauer darauf einzugehen, hieße den Rahmen dieser Abhandlung überschreiten. Schon in der Einleitung habe ich gezeigt, dass Darwins Psychologie in der Associations-Theorie Hartleys gipfelt. Im übrigen sehen wir dabei in allem die Einflüsse Lockes und Humes, deren empiristische Lehre eine breite Basis Darwinischer Reflexion bildet; die ganze Anlage des Werkes, das stete Zeigen, Lehren und Vortragen, das Schauen und Fühlen, das Forschen im heiligen Tempel der Natur, all das lässt deutlich die Ansicht durchkennen, dass alle unsere Erkenntnis nur aus der Erfahrung stamme, dass es in Bezug auf sie nichts Überkommenes, sondern nur Erworbenes gebe.

Die Grundzüge des Geisteslebens sind nunmehr entwickelt; Darwin geht nun noch einmal auf das Thierreich zurück und stellt fest, dass den einzelnen Thiergattungen im Gegensatz zum Menschen von Haus aus specielle Schutzmittel aus Gründen der Anpassung mitgegeben sind und führt die einzelnen Beispiele dafür an. Zu diesem Gegenstande sagt er in seiner „Zoonomie“ (XXXIX 4, 8): „Da Lauf und Wasser den Thieren in hinlänglicher Menge gegeben sind, so sind die drei großen Gegenstände des Verlangens, welche die Formen mancher Thiere durch die Anstrengungen derselben, diesem Verlangen genügezuleisten, verändert haben, die der Wollust, des Hungers und der Sicherheit. Aus diesen drei „Gegenständen des Verlangens“ sowie aus dem Bedürfnis eines großen Theiles der Thierwelt, den ausschließlichen Besitz eines Weibchens zu erlangen, leitet Darwin die Vorzüge und besonderen Eigenschaften der Thiere, ihre *“armour”*, ab; dem Nahrungsbedürfnis anderseits schreibt er wieder die vollkommenere Ausgestaltung einzelner Organe, z. B. des Elephantenrüssels zu; und drittens ist es der Erhaltungstrieb, das Sicherheitsbedürfnis, das Form und Farbe des Körpers, wie geringere oder größere Vollkommenheit einzelner Theile bedingte.

Auch hier stehen wir bereits auf classischem Boden: es ist das Gesetz der natürlichen Zuchtwahl und des Kampfes ums Dasein, der dem Stärkeren, Vollkommeneren Bestand sichert, ein Gesetz, welches Erasmus Darwin in wesentlicher Übereinstimmung mit den Gedanken Charles Darwins über diese Fragen hier aufstellt.[1])

Und nun wendet er sich zum Menschen.

Er allein, der Stolze, in jammernder Schwachheit geboren, steht da, ohne Schutz der Hörner, ohne Federschmuck. Keine schärferen Fähigkeiten der Sinne lehren den jungen Denker *(Reasoner)* die Verfolgung der Beute auf raschen Füßen oder auf dem Fluge durch die Luft. Aber ihm ist die von feinem Tastsinn durchnervte Hand gegeben, die an Vollkommenheit hoch über allen Thieren steht; sie ist das erste Geschenk des Himmels. Unbewaffnet mit Klauen, biegen und schließen sich die Finger, deren Spitzen sich wie rivalisierend dem biegsamen Daumen gegenüberstellen. Sie fühlen mit geschärftem Sinne den feinen Linien der Gestalt nach, durch sie entzücken klare Ideen den denkenden
116 Geist.

Der diesen Versen zugrunde liegende Gedanke ist von Darwin schon öfters geäußert worden:[2]) die Thatsache ist ja bekannt, dass der Mensch bei seiner Geburt ohne alle specifische Eignung, die ihm das Thier voraus hat, dennoch imstande ist, in vieler Beziehung einen hohen Grad von Vollkommenheit zu erlangen. Diese Befähigung sieht Buffon und mit ihm Erasmus Darwin in der großen Überlegenheit der Verstandeskraft, die ihrerseits wieder dem feinen Tastsinn des Menschen zu verdanken ist; dessen Vermittler ist aber die Hand. Und nun zeigt er, dass nicht nur die mit handähnlichen Werkzeugen ausgerüsteten höheren Thiere, wie etwa Affe, Elephant u. s. w. den Huf- oder Krallenthieren gegenüber mit weitaus größeren geistigen Fähig-

[1]) Charles Darwin hatte natürlich vieles hinzuzufügen oder einzuschränken; so z. B. bezweifelt er, dass das Geweih des Hirschen als dessen Vertheidigungswaffe vollkommen sei, und spricht den Gedanken aus, dass die Verzweigungen desselben (die ja dem Thiere beim Kampfe eher zum Nachtheil gereichen) auch als Zierat von Nutzen wäre; vergl. Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, Stuttgart 1875, Bd. II, 237 ff.

[2]) Vergl. die Textnote zu Vers 122, Canto II, p. 59.

keiten begabt seien, sondern, dass sich dieses intellectuelle Übergewicht auch bei vielen Insecten, die feine Tastorgane besitzen, bemerkbar macht.

Zu dieser letzteren Ansicht kommt Charles Darwin allerdings auf einem andern Wege, dem der Physiologie;[1]) er sucht in erster Linie in den außerordentlich großen Dimensionen der Kopfganglien, z. B. der Hymenopteren, den Grund ihres hohen Intellects. Erasmus geht hier fast um einen Schritt weiter; während sein Enkel bloß eine physiologische Thatsache feststellt, könnte man in seiner Ansicht fast einen Erklärungsversuch dafür sehen, der diese schon als etwas Posteriores hinstellt.

Das Nachfühlen der Gestalt erklärt Darwin in einer Textnote (p. 102) folgendermaßen: Wenn die Idee der Festigkeit erregt wird, so kommt dies von dem Drucke eines außenbefindlichen Körpers auf irgendeinen Theil des ausgebreiteten Tastorganes; der so gedrückte Theil des Sensoriums ähnelt in seiner Gestalt nun vollkommen der des drückenden Körpers: wir nehmen also mit der Idee der Festigkeit gleichzeitig die Idee der Gestalt in uns auf; die häufige Wiederholung dieses Vorganges verschafft uns dann die Vorstellung von der Außenwelt.

Da nun das ganze Universum, mit allem, was darin ist, eine gewisse Form der Gestalt besitzt, so ändert sich naturgemäß bei der Bewegung irgend eines seiner Theile auch die Gestalt des Ganzen. Da aber Bewegung nichts anderes ist, als ein beständiger Wechsel der Gestalt, so schließt unsere Idee von der Bewegung auch eine wirkliche Ähnlichkeit mit der Bewegung selbst ein, die sie hervorbrachte.

Daraus, so schließt er seine Ausführung, begreifen wir die Genauigkeit der mathematischen Wissenschaften, da sie jene Eigenschaften der Körper erklären, welchen unsere Idee (Vorstellung) von ihnen genau gleicht, während wir all unser anderes Wissen aus Versuchen zu schöpfen genöthigt sind, nämlich durch Beobachtung der Wirkungen, die ein Körper auf den andern ausübt. (Vergl. dazu „Zoonomie", Section XIV 2, woher alle diese Theoreme genommen sind.)

[1]) Vergl. Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, II, p. 69.

So wird uns also durch die feinen Tastorgane die „Gestalt in der Idee“ inne, die Basis für die Grundbegriffe des Denkens, die Quelle jeder Kunst:

"Time, motion, number, sunshine or the storm
But mark varieties in Nature's form." (v. 129, 130.)

Doch der Formbegriff, durch den Tastsinn allein erlangt, wäre nur unvollkommen.

Langsam nur konnte das greifende Organ felsenerbaute Berge und sich dahinwindende Küstenstriche wandernd erfassen; keine entsprechenden Vorstellungen konnte die winzige Milbe oder die embryonale Ameise auf bloßes Tasten hin wachrufen.

Aber wie jede Masse die Sonnenstrahlen zurückwirft, so sammelt das helle Glas des Auges dieselben, bricht sie zu einem Brennpunkt und malt das lebensvolle Bild auf
138 die Netzhaut (übertragen: *the nerve*).

Zu dieser poetischen Darstellung des Sehens gibt der Dichter eine hübsche Parallele: denselben Vorgang haben wir vor uns, wenn in einer Dorfscheune oder Schaubude durch die sphärische Linse (der Zauberlaterne) die weiße Wand beleuchtet wird — da schweben der Reihe nach Gestalten, bunte, tanzende Schatten, über das helle Feld:

Symbol der festen Form ist farb'ges Licht,
Des Tastsinns stumme Sprache das Gesicht. (v. 143, 144.)

Berkeleys Ideen sind es, die Darwin zur Interpretation der beiden citierten Versstellen benützt; er selbst verweist darauf: „Wir sehen nur Farben,“ sagt er in der Textnote p. 103, „Helles und Dunkles in den Vorsprüngen und Vertiefungen; wenn also solch ein Farbenreiz die Retina in einer bestimmten Form, etwa in der eines Kreises, trifft, so wissen wir erfahrungsgemäß, dass sich ein greifbarer Körper vor uns befindet, der uns durch sein verkleinertes Abbild auf dem gereizten Theile der Netzhaut repräsentiert wird. Durch Gewohnheit nun werden wir instand gesetzt, solche Ideen sofort zurückzurufen; so dass unsere durch den Gesichtssinn erregten Ideen,[1]) obgleich sie im kleinen

[1]) Vergl. „Zoonomie“, Section XIV 3.

der Form der farbigen Originale ähneln, uns in anderer Hinsicht nur als eine Art Sprache dienen, die uns mittels erlangter Associationsfähigkeit die körperliche Idee der Gegenstände *(tangible idea of bodies)* vermittelt.[1]) Daher kommt es auch, dass gerade dieser Sinn durch die Kunst des Malers zu unserem Vergnügen und zu unserer Belehrung getäuscht wird."

Es ist das eine Bemerkung von großem Scharfsinn: thatsächlich können wir ja von der gewohnheitsmäßigen Vermittlung der Außenwelt durch bestimmte Associationen des Gesichtssinnes als von einer Sprache reden, die sich dann aber nicht nur auf die Darstellung des Natürlichen, Wirklichen beschränken, sondern auch auf die des Wunderbaren erstrecken würde. Zur Verdeutlichung dieser Ansicht möchte ich hier ein Beispiel im Sinne Darwins geben: Was die Darstellung des Wunderbaren anlangt, denke ich etwa an das Bild Böcklins „im Spiel der Wellen", eine schöne Lüge: die verkörperten Geister des Wassers sind zur Hälfte sinnfällig durch den Fischschwanz an ihr Element gebannt, zur andern Hälfte erheben sie sich theils als idealisierte, theils als ungestalte Menschen über die Flut. Unsere Vernunft sträubt sich gegen diese Auffassung; aber das Gesicht als Sprache bildet aus zwei ihm gewohnheitsmäßig bekannten Begriffen, Fischschwanz und Menschenleib, einen Combinationsbegriff, sozusagen ein zusammengesetztes Hauptwort, und zwingt uns so, die Idee des Künstlers anzuerkennen, der uns etwas Nichtbestehendes als wirklich vorgetäuscht hat. Am vollkommensten wird die Täuschung bei Nachbildung wirklicher Dinge: die Trauben des Zeuxis und der Vorhang des Parrhasius beweisen das höchste Maß künstlerischer Vollendung.

Das Widerstreben im Anerkennen von irgendwelchen Vorstellungen bildet die Überraschung; schon im Porticus

[1]) Die Ausdrücke, deren sich Darwin bedient, sind hier nicht immer die klarsten; wir suchen bei dem Begriffe *"tangible ideas"* vergeblich nach einer sinngemäßen Vorstellung, geben wir dem Worte *tangible* nicht die freiere, eigentlich erst Folgebedeutung körperlich; nach Berkeleys Auffassung des Materiellen allerdings thut man sich in der Wahl der Ausdrücke behufs Auseinanderhaltung von geistig und körperlich wohl nicht allzuschwer, wir hätten eben auch bei *tangible* zwingend an etwas rein begrifflich zu Erfassendes zu denken.

des Lebens erwacht sie, mit zurückweichenden Schritten und weitgeöffneten Augen.

146 Im Porticus des Lebens! Überraschung also schon bei der Geburt! Und Darwin definiert sie in einer Textnote als eine plötzliche Unterbrechung der gewohnten Gedankenreihen durch einen heftigen Reiz, den ein außer uns befindlicher Körper auf uns ausübt! Die nothwendige Voraussetzung hiezu muss eine embryonale Geistesbethätigung, ein Seelenleben im Mutterleibe sein. Und das nimmt Darwin auch an: Der Fötus, heißt es in der Textnote weiter, muss viele Empfindungen erfahren *(experience sensations)*, vor allen die des Widerstandes, der Gestalt, der Flüssigkeit, der Wärme, der Bewegung, der Ruhe, des Gefühls *(taste)*. Daraus folgert er weiter, der Embryo müsse in schlafendem und wachendem Zustande auch Ideenzüge besitzen. Da diese Züge nun bei der Geburt durch die plötzliche und heftige Empfindungs-Einwirkung der trockenen und kalten Atmosphäre, durch die Härte äußerer Körper u. s. w. unterbrochen werden, so wird die Überraschung in hohem Maße erregt. In der „Zoonomie“ (XXXIX 4, 8) geht er noch weiter und schreibt dem Embryo sogar Willenskraft zu, die sich in der häufigen Veränderung der Stellung desselben äußere.

Die neuere Forschung[1]) verhält sich diesen Ansichten gegenüber viel reservierter: sie stellt nur fest, dass die Seele des Embryos sich während der ganzen Zeit der Einschließung desselben in einem schlafähnlichen Zustande befindet, im sogenannten Keimschlafe liegt, den man wohl mit dem Winterschlafe der Thiere vergleichen kann; dann aber stellen sich hier auch physiologische Gründe wirkungsvoller ins Feld als dies vor hundert Jahren der Fall sein konnte: das Ergebnis dieser Forschungen ist die Thatsache, dass das Gehirn, das durch seine Größe und Gliederung sich beim erwachsenen Menschen als eine höchste Entwickelungs-Stufe auszeichnet, beim Embryo noch im achten Monate, wo der ganze andere Körper schon vollkommen ausgebildet ist, außerordentlich primitiv bleibt, so dass es doch etwas zu viel ist, wenn man bei ihm Züge von Ideen annimmt.

---

[1]) Insbesondere Preyer und Haeckel; vergl. Haeckel, Die Welträthsel, Bonn 1899, p. 169.

Diesen seinen Erklärungsversuch für die „Überraschung des Embryos“ führt Darwin nun in weiterer poetischer Darstellung aus:

Eine schöne Jungfrau, Neuheit, deren strahlender Zug hoch über die Wolken steigt und tief ins Meer taucht, macht verführerisch mit ihren stets wechselnden Reizen die jungen Sinne erbeben und bringt das zarte Herz in Aufruhr.[1]) Neugierde gesellt sich hinzu: mit spürenden Händen und suchenden Lippen verlangt sie nach den Umrissen der Form. Leichtfüßig dahingaukelnd, rollt[2]) sie den hellen Spiegel ihres rastlosen Auges über Meere und Länder und durch den Bereich der Luft; es erblickt wilde Gruppen rasender Leidenschaften, Hunger und Wollust an ihrer Spitze, Liebe und Hass, Hoffnung und Furcht treten ihm nahe; namenlose Laster schließen den düsteren Zug.

Aber auch zum Altar der Tugend geht ein Weg; dahin führt den jungen Menschen die Philanthropie in ihren ersten Anfängen; mit göttlicher Stimme ertönt ihm ihr Ruf. Die Augen zum Himmel erhoben, deutet sie mit zeigendem Finger nach himmlischen Wahrheiten und unsterblichen Thaten.

Da diese reine Sprache des Gesichtes die uns durch den Tastsinn klar gewordenen Ideen beherrscht, so sind es auch gerade die Augen, welche die herrlichen Gestalten der Schönheit staunend erfassen und dadurch das stockende Herz in sanfter Aufregung erzittern machen.

Das zarte Kind, das warm aus seiner Zelle kommt, fühlt den kalten Schauder des frühen Lebensmorgens. Mit ausgebreiteten Händen umklammert es die sammetweichen Rundformen der Mutterbrust und nimmt mit saugenden Lippen den Milchbrunnen in sich auf; Wärme und Wohlgeruch trinkt es aus dem lebendigen Bächlein und schaut mit stummem Entzücken die schön geschwungene Wellenlinie; anbetend küsst es den paphischen Altar und lernt so frühe schon, da es so die vollkommene Form erprobt hat, ideale Schönheit an der Mutterbrust erkennen.

[1]) Vergl. dazu Edmund Burke, *An Essay on the Sublime and Beautiful*, Part I, Section I: *Novelty*. (London 1742, 3 Bde.)

[2]) *rolls*, Darwin wählte diesen Ausdruck wohl zur Versinnlichung der Kugelgestalt des Auges; ich habe ihn daher auch wörtlich wiedergegeben.

Darwin erläutert diesen Gedanken ausführlicher in seiner „Zoonomie“; zur besseren Einsicht in ihn will ich die Hauptsache davon anführen;[1]) es heißt dort: Unsere Perception der Schönheit besteht im Wiedererkennen derjenigen Gegenstände vermittels des Gesichtssinnes, welche erstens uns bereits vorher Liebe eingeflößt haben durch das Vergnügen, das sie mehreren andern unserer Sinne gewährt haben, z. B. dem Sinn für Wärme, dem Gefühl, dem Geruch u. s. w., und welche zweitens einige Analogie in der Form mit solchen Gegenständen haben.

Als solche Analogien führt Darwin an: die sanften Abstufungen der aufsteigenden und abfallenden Oberfläche einer Landschaft oder die Form einer antiken Vase, deren Anblick uns einen „Strahl der Freude“ empfinden macht; sie gewähren uns eine unbewusste Bestätigung des Satzes, den der geistreiche Hogarth zuerst ausgesprochen hat — die Wellenlinie sei zuerst aus dem Tempel der Venus genommen worden.

In erster Linie erlangt der Mensch nach Darwin also Sinn für die weibliche Schönheit, die seiner Perception zunächst steht, die gleichzeitig das Gefühl der Liebe in ihm erweckt.

Nun aber macht Darwin eine Scheidung: „Wir haben hier auseinanderzuhalten“, sagt er (p. 107), „sentimentale Liebe und thierische Leidenschaft; erstere besteht in dem Verlangen oder der Empfindung, einen schönen Gegenstand anzuschauen, ‚ihn zu umarmen‘ und zu grüßen; um sie handelt es sich hier; die letztere gesellt sich, als ein bloßer Naturprocess, nur von ungefähr hinzu.“

Nicht mit Unrecht verspottet G. H. Lewes in seiner „Geschichte der Philosophie“ diesen eigenthümlichen Gedankengang Darwins, der auch hier entwickelungsgeschichtlichen Motiven entsprungen ist; es ist allerdings schwer zu denken, dass der Begriff der Schönheit auf solche Weise schon in der frühesten Jugend des Menschen zustande kommen sollte; noch eigenthümlicher will uns aber die Art und Weise bedünken, in der Darwin den Begriff des Schönen in entwickelungsgeschichtlicher Vollendung als den „Wunsch zu umarmen“ zu generalisieren versucht. Er folgert dies

---

[1]) Section XVI.; Darwin verweist in der Anmerkung selbst auf diesen Abschnitt.

aus der Annahme, dass das Charakteristicum des Schönen stets das sei, dass es Gegenstand der Liebe ist, und sagt weiter: Die gemeine Sprache aber bedient sich häufig des Ausdruckes „schön", wo er sich mit dem Begriff des Schönen nicht deckt, wo besser „angenehm" stünde; ein griechischer Tempel kann uns die angenehme Idee des Erhabenen geben, ein gothischer Tempel die der Mannigfaltigkeit, ein modisches Haus die der Nützlichkeit; Musik und Poesie können uns durch Ideenassociation Liebe einflößen, aber keines dieser Dinge kann schön genannt werden, es sei denn metaphorisch, weil wir keinen Wunsch haben, es zu umarmen und zu grüßen.[1])

Diese hausbackene Art der Auffassung des Schönen war eine nothwendig aufzustellende Ansicht desjenigen, der sie von materiellen Beziehungen und Formenanalogien herleitete. Ist es aber nicht eine innige Hingabe, ein geistiges Umfassen, ein andachtsvoller Gruß, wenn wir ein herrliches griechisches oder gothisches Bauwerk bewundern? Wir können wohl sagen, dieser Tempel ist schön; denn wir empfinden bei seinem Anblick eine herzliche Freude und innere Genugthuung über ein harmonisches Ganze. Da Darwin aber darauf ausgeht, die weichen, runden Linien in der Natur *per analogiam* als in seine Begriffe des Schönen gehörig zu charakterisieren, so könnte man eher sagen, dass es seine Absicht war, die Liebe des Menschen zu dieser schönen Natur rege zu machen und ihn zur Rückkehr zu ihr zu bewegen, ein Streben, das nicht nur für ihn, sondern ja für seine ganze Zeit bezeichnend ist. Denn der Mensch liebt die Natur; er umarmt Berg und Thal, Sonne und Mond und den im Morgenlichte erstrahlenden Berg; überall grüßen ihn runde, mannigfach geschwungene Linien, die Bogenbuchten der Meeresküste, die schneegekrönten Kuppen des Hymettos und Appenins unter ewig lächelndem Himmel und die sich dahinwindenden Flüsse im grünen Land, der Horizontkreis und die blaue Luftschale, auf der die Götter wandelten; und dass wir in ihr die Liebe finden, die uns so viel Schönheit gibt, vor deren Herrlichkeit kleinliches

[1]) Vergl. dazu auch Edmund Burkes *Essay on the Sublime and Beautiful*, I. Bd., S. 180, Section XIII: *"beautiful objects small"*.

Menschenwerk verschwindet — das allerdings hätte der Naturphilosoph sprechen können und, wenn man ihn recht verstehen will, so hat er's auch!

Schönheit und Liebe! Zwei Correlativa der Anpassung! Auf raschen Rädern, einem Sterne gleich, fährt der junge Eros[1]) hernieder und springt von seinem leuchtenden Wagen. Ihm, dem Gotte der sentimentalen Liebe, jauchzen engelbeschwingte Grazien zu. Zu seinen Füßen breitet die Erde ihr blumiges Beet und neigt um sein Haupt ihre Silber-
183 blüten; die dunklen Wolken zerstreuen sich, die wilden Winde rasten; lächelnd beruhigt der Ocean seine tosende Flut; über die hellen Wogen spielen schon die Lichter des Mittags, der Himmel grüßt ihn mit seiner Strahlenflut.

Dieses Bild hat seinen bestimmten, vom Dichter selbst angegebenen Vorwurf in Lukrez I, 6—8; auch dort begrüßt der Dichter die Personification der Liebe — Venus, als erste *res naturae,* bei deren Anblick alles Toben der Naturgewalten schweigt.

Heiß wie der Sonnenstrahl, rein wie neuer Schnee erglüht der entzückte Gott für die jugendliche Dione; mit bewundernden Augen freit er um die schöne Göttin! Durch die Falten ihres zartgewebten Gewandes erblickt er ihren weißen Hals und ihre wie Elfenbein glänzende Schulter, halb verhüllt von den darüber hinwallenden blonden Locken. Mit stummem Entzücken trinkt er das flüchtige Roth, das ihres Busens wogenden Schnee wärmt und färbt. Mit heiligen Küssen bedeckt er ihre Reize und umfängt die Schöne mit platonischen Armen. Oder, wenn die thauigen Hände des Schlafes die Lider über ihre blauen Augen schließen, bewacht er jedes Lächeln, das in den „Träumen des Tages" *(day-dreams)*[2]) über ihr rosiges Antlitz spielt: er zählt die wirren Härchen der Locken, die sich um ihr Ohr ringeln und ihre Wangen beschatten, athmet den reinen Wohlhauch ihres Mundes und schlürft mit leiser Berührung holden Genuss von ihren Rosenlippen.

---

[1]) Der männliche, ältere Theil der Liebesdualität; vergl. Bacon, vol. V, p. 197, Quarto ed. London 1778.

[2]) *day-dreams,* etwa Träume vom Tage, d. h. die von der Phantasie gebildeten unwillkürlichen Reproductionen wirklicher Geschehnisse „am Tage", also zur Zeit des Bewusstseins.

Mit keuscher Verführungskunst beherrscht er die weiblichen Herzen und schlägt die Gesellschaft in silberne Fesseln.

Fassen wir nun kurz die Momente zusammen, die der Dichter bei der Bildung der Gesellschaft im Auge hat: ein dreifaches Band der Liebe ist es, das sich nach ihm um organisches Leben schlingt. Zuerst ist es die himmelgeborene Storgé,[1]) die Elternliebe, das Morgenroth aller socialen Entwickelung; sie ist in der instinctiven Sorgfalt gelegen, die, bei Darwins ursprünglicher *"paternal progeny"*, der „Vater" dem „Sohne" angedeihen lässt. Ihr folgt auf einer höheren Entwickelungsstufe die Geschlechtsliebe, der die vorgeschrittenen Lebewesen ihre Entstehung verdanken.[2]) Über beiden schwebt in vergeistigter Klarheit die platonische Liebe, die Hingabe an alles Schöne und Gute, die das Unreine, Schlackenhafte ausscheidet.

Diese Auffassung der socialen Verkettung ist heute nicht veraltet; ja wir müssen staunen, wie übereinstimmend wir sie in allerneuester Zeit in einem modernen Werke[3]) wiederfinden: auch dort spinnt sich das große sociale Gewebe bei der Eltern- und Kindesliebe an, die in jedem Idividuum neu aufblühend, eine „Dauerliebe" im vollsten Sinne des Wortes bedeutet, einen Gegensatz zu der höheren „Misch- und Distanzliebe" der Eltern untereinander, d. h. Mischliebe auf niederer Stufe, wo Liebesact und Regenerationsact zusammenfielen, Distanzliebe, wo auf höheren Stufen die Scheidung beider Theile eintrat — immer aber die Liebe als Gründerin des socialen Instituts.

Abermals kommt der Dichter auf seine Idee der Schönheitsauffassung zurück; wir stehen vor einer neuerlichen poetischen Verherrlichung des Hogarth'schen Gedankens, dass die weichen und runden Linien, die die Basis für den Schönheitsbegriff bilden, ursprünglich aus dem Tempel der Venus stammen: 206

Wenn der weite Blick des Auges hügelige Gefilde, sanft abfallendes Waldgebiet oder in weiten Bogen geschwungene Meeresbuchten überfliegt und dann zum blauen Himmelsgewölbe aufsteigt; oder wenn er, schärfer gespannt,

[1]) Vergl. p. 78, zu Canto II, v. 92, *additional note IX.*
[2]) Vergl. p. 92, zu Canto III, v. 250.
[3]) Bölsche, Das Liebesleben in der Natur II 141 ff.

den Perlenschimmer bewundert, der um die gewundene Schale spiraliger Voluten spielt; oder der gefälligen Rundung der glatten Oberfläche etruskischer Vasen folgt, wo[1]) die auf schönen Formen eingegrabenen Linien dieselben zarten Curven ergeben, die die weibliche Brust schwellen; wenn die zahllosen Freuden, die die zärtliche Mutter sanft um die Wiege unserer Kindertage ausgießt, in lebendigen Zügen unverlöschbarer Freuden in unserer Brust durch den Gesichtssinn als Vermittler erstehen: dann ruft das erfinderische Auge der Phantasie die göttliche Form von neuem zurück und lächelnd sitzt der Geschmack[2]) auf dem Altar der Schönheit.

Wo die riesigen Pyramiden Ägyptens stehen und ihre Schatten über den in der Glut erzitternden Sand hinausstrecken, oder wo auf hohen Felsen, weit über den tosenden Fluten des Oceans, eine Panoplie von Wäldern wogt, da streift der „Geschmack" gern mit weitgeöffneten Augen herum und vergisst in bewunderndem Staunen fast zu athmen; oder er krönt, wagenden Schrittes höher klimmend, die gewaltigen Gipfel der Berge mit seinem erhabenen Arm.[3])

[1]) *When;* wenn es sich hier nicht um einen Druckfehler oder eine irrthümliche Auffassung handelt, so möchte ich hier *when* zu *where* emendieren. Denn wenn Darwin auch die Conditionalsätze mit *if* und *when* nicht genau scheidet, so würde hier dennoch der Übergang von ersterem auf letzteres umso merkwürdiger sein, als sich zwischen beiden Gedanken nicht einmal ein besonders deutlicher syntaktischer Einschnitt befindet; da das *if* der ersten Prämisse bereits fünf Nebensätzen vorsteht, so ist kein Grund zu sehen, warum das nicht auch bei der sechsten der Fall sein sollte; vielmehr fasse ich diese „sechste Prämisse" gar nicht als solche, sondern als relative Anknüpfung zur fünften und somit als zu ihr gehörig; dann aber müsste eben *where* statt *when* stehen.

[2]) Ich gebe hier *taste* mit Geschmack wieder, als die kürzeste und einfachste Bezeichnung, und verstehe darunter das Vermögen der richtigen Beurtheilung des Schönen und Passenden; es lässt sich indessen nicht umgehen, dafür auch mitunter den Begriff „Gefühl" einzusetzen (vergl. p. 114).

[3]) Ein für die Art und Weise, wie Darwin abstracte Begriffe personificiert, charakteristisches Beispiel: Der „Geschmack" nimmt ganz Form und Wesen seines menschlichen Trägers an; dieser Anthropomorphismus tritt besonders im letzten Bilde hervor: der Geschmack krönt mit erhabenem Arm die Gipfel der Berge *(crests their high summits with his arm sublime);* der Sinn ist der, dass reizvolle und großartige Landschaften, wie die angedeuteten, den empfänglichen Menschen in einen gewissen Zustand der Gefühlsäußerung versetzen.

Diese letzten Gedanken geben uns die Disposition zu einem am Ende des Bandes beigefügten längeren Excurs *(additional note XIII)*, *"Analysis of taste"* überschrieben, von dem ich das Wesentliche hier wiedergeben will. Abermals von Berkeley'schen Ideen ausgehend, die ja auch den Gesichtssinn als oberstes und edelstes Perceptionsmittel erklären, definiert Darwin hier den Begriff *"taste"* als das Vergnügen, das auf eine bestimmte Quantität eines Sinnenreizes sich ergibt. Die Erörterung, sagt er daselbst (p. 306), soll sich hier nur auf die Reizungen des Gesichtsorganes beziehen und sich nur gelegentlich auf solche des Ohres erstrecken; bei dieser Erweiterung des Themas bleibt Darwin seinem Bestreben treu, aus einem Grundgedanken alles andere Homogene abzuleiten: hier ist dieser Grundgedanke die Erscheinung eines Gesichtsreizes; was Darwin dabei über den Gehörsinn vorbringt, steht in engster Analogiebeziehung damit. (Vergl. auch *"The Loves of the Plants"*, Interlude III.)

Diese Quelle des Vergnügens, die aus dem „Geschmack" entspringt, sieht Darwin als eine vierfache an: erstens entspringt sie, wie das ja bereits Gegenstand poetischer Erörterung war, einem gewissen Grad von Neuigkeit der Formen, der Farben, der Zahl, der Verbindung und Abfolge sichtbarer Gegenstände; sie bewirkt die beständige Fröhlichkeit, das lebhafte Wesen der Jugend. Hört diese Neuigkeit auf, so fällt es wie ein düsterer Schatten auf sie, der das Herannahen des ernsteren, bedächtigen Alters anzeigt.[1]) Aber auch das fortschreitende Leben erschließt den Quell des Vergnügens von neuem, indem es die Freude an der Wiederholung mit sich bringt, wenn es auch dem Vergnügen an der Neuigkeit diametral entgegengesetzt zu sein scheint; dass beide in ihrer Wirkung dasselbe Ergebnis haben, nennt Darwin eine Erscheinung von großer metaphysischer Merkwürdigkeit, wie er überhaupt alle Erklärung derartiger Vorgänge in den Bereich der Metaphysik verweist. Zunächst erläutern uns einige Beispiele die theoretische Auseinandersetzung: der Kehrreim eines Liedes oder das Notensystem, dessen beschränkte Anzahl von Tönen zu den

[1]) Vergl. dazu den schönen, trefflich zu dieser Stelle passenden Vers: *„Nec mora vivendo procuditur ulla voluptas"*, Lucretius III 1004.

mannigfachsten Wiederholungen Veranlassung gibt, kann Vergnügen in uns bewirken, und so finden wir wenigstens eine äußerliche Erklärung des metaphysischen Problems in der leichter und kräftiger werdenden Perception wiederkehrender Erscheinungen durch die Vereinigung zweier mentaler Kräfte: des neuhinzukommenden Reizes und der Association. So wirkt die Wiederholung also vergnügenerregend auf uns etwa beim Tanze, wo Stellung und Bewegung sich stets erneuern, beim Anblicke eines griechischen Tempels durch die Regelmäßigkeit seiner Anlage, also die Wiederkehr der einzelnen Theile, in der Landschaftsmalerei u. s. w. Ein Excess in der Wiederholung aber würde jedes Vergnügen zerstören und ein Herabsinken desselben zur Eintönigkeit und Abgeschmacktheit bewirken.

Nun kommt Darwin auf die einzelnen Abstufungen der künstlerischen Auffassung näher zu sprechen: eine geschickte Verbindung von Neuigkeit und Wiederholung bringt den Eindruck des Malerischen hervor; nach der bereits besprochenen Hogarth'schen Theorie (p. 116) kann dann zu dem Vergnügen über das Malerische, vorausgesetzt, dass dieses viele leicht geschweifte Bogenformen und glatte Oberflächen zum Gegenstand der Darstellung hat, das Gefühl der Schönheit hinzutreten; überwiegt das Neuartige in dem Verhältnis der beiden Theile, so erscheint uns das Object romantisch; ragen die Formen desselben weit über das gewöhnliche Maß entsprechender Dinge hinaus, so wird in uns das Gefühl des Erhabenen rege.

Was nun die dritte Quelle des Vergnügens anlangt, so zeigt sie uns eine der angekündigten Analogie-Stellungen zwischen Gesichts- und Gehörsinn; schon der Name, den Darwin ihr gibt, deutet darauf hin: die „Melodie der Farben". (Vergl. dazu *"Loves of the Plants"*, Interlude III.) Es handelt sich dabei um die bekannte, von Newton festgestellte Thatsache, dass gewisse Farben, nebeneinander gebracht, im Auge einen angenehmeren Eindruck hervorrufen, als etwa zufällig nebeneinander gerathene. Newton nennt solche Farben *opposite colours*. Die Erklärung dafür ist eine rein physiologische; mögen einige hübsche Beispiele, wie sie Darwin anführt, das Theorem verdeutlichen: Newton fand, dass die relative Breite der Regenbogenfarben den Intervallen der Tonleiter

entspreche. Darwin leitet daraus die Theorie ab, dass somit dasselbe Verhältnis zwischen „primären Tönen und primären Farben“[1]) in Bezug auf ihre Gegenüberstellung bestehe, und dass daher auch die Empfindungen, welche beide erregen, von denselben Gesetzen beherrscht werden müssen; darin nun sieht er eine „Schwesterschaft“ *(sisterhood)* zwischen beiden Disciplinen und erachtet somit die Bezeichnung „Melodie der Farben“ für gerechtfertigt, die in diesem Zusammenbestehen bestimmter Farben gelegen sei, eine Thatsache, die Maler und Ziergärtner, bewusst oder unbewusst, vielfach verwendet und dadurch das Vergnügen der Beschauer in höherem Grade erregt haben.

Den vierten Arm der Quelle endlich, deren Gesammtheit den Begriff „Geschmack“ ausmacht, stellt uns die Association dar, eine angenehme Empfindung von gewissen Formen und Farben sichtbarer Gegenstände von vornherein *(previous)*. Auch hier liegt ein Berkeley'scher Gedanke zugrunde: Berkeley schon nennt in seinem *"Essay on Vision"* das Gesicht die Sprache des Tastsinnes, associiert also die beiden; thatsächlich vermittelt uns ja schon im frühesten Kindesalter der Tastsinn die Körperlichkeit der Außenwelt,[2]) und es ist endlich nur mehr Gewohnheit des Auges, eine erworbene Fähigkeit, dass wir ohne den Tastsinn imstande sind, uns von der Körperlichkeit außenbefindlicher Gegenstände zu überzeugen.[3]) Dazu kommt das Gefühl der Annehmlichkeit bei Gedankenreihen, die ohneweiters mit der Perception gewisser Arten von Gegenständen verknüpft sind.

Diese vier Functionsfähigkeiten schließen sich also, so können wir den Gedankengang kurz zusammenfassen, zu einer Einheit zusammen, durch die alle ästhetischen Gefühle der Menschheit, vom Malerischen bis zum Erhabenen, vom Freudigen bis zum Traurigen und Schrecklichen hindurchweben; es ist der Begriff des Geschmackes, jenes Gesammtausdruckes angenehmer Erregungen, doch auch

---

[1]) So bezeichnet Darwin die einfachen Töne der Tonleiter und die einfachen Farben des Regenbogens.

[2]) Vergl. Canto III, v. 144, p. 112: *"tangible ideas of bodies"*.

[3]) Wobei allerdings auf die Stellung der Augen zueinander, die das körperliche (stereoskopische) Sehen begünstigt und die offenbar ein altes Anpassungsproduct ist, nicht vergessen werden darf.

wieder herabgestimmter Gefühle, die äußerliche Reizungen in uns hervorbringen. Die Wesenheit dieses Begriffes ist Darwin willkommener Vorwurf zu weiterer Personification:

Die Arme gefaltet, überschaut er (der Geschmack) mit wehmüthigem Blick die Stätten, wo zerbröckelnde Säulentrümmer die verfallene Herrlichkeit von Theben, Palmyra, Babylon und Balbek bezeichnen; umgefallene Obelisken, zerschmetterte Hallen, entwurzelte Bildsäulen und gähnende Gräber weisen auf längst vergangene Tage des Glanzes und der Pracht; von poetischer Melancholie durchdrungen, schreitet er durch zerstörte Städte und über verwüstete Fluren,[1]) oder er fliegt, erhaben ob aller Kleinlichkeit, auf den ausgebreiteten Schwingen der Zeit dahin und schaut das Schicksal des ewig Wechselnden.

Allein auch die Gefühle, welche die Lebensschicksale der Menschen und deren künstlerische Darstellung auf dem Theater erregen, gehören in seinen Bereich; in schöner Darstellung zieht der Dichter sie hier in den Kreis seiner Betrachtung.

Wenn die strömenden Augen der Schönheit heißes
242 Weh verkünden, oder wenn die Tugend in unverdienter Nothlage tapfer standhält; wenn die Liebe in sanfter Zuneigung, der sich aber so oft bitterer Schmerz beigesellt, aufseufzt, oder aufkeimendes Mitleid den verwandten Geist durchdringt, dann bethaut tiefempfundenes Gefühl jede Wange und der in Mitleidenschaft gezogene *(impassioned)* Geschmack wirbt um die tragische Muse.

In einer Note hiezu bemerkt Darwin, dass das Bewusstsein der Noth anderer dem Zuschauer manchmal auch Vergnügen bereite, da es eine vergleichende Idee *(comparative idea)* zu seinem eigenen Glückszustande wachruft. Er beruft sich dabei auf eine Stelle in Lukrez,[2]) die er bereits einmal, im Interlude II, und zwar ebenfalls zu diesem Gegenstande, erwähnt hat; ich gehe auf diese Erörterung etwas näher ein, um die Ansichten Darwins in ästhetisch-theoretischer Beziehung einigermaßen klar zu machen.

---

[1]) Offenbar eine Anspielung auf die damals gerade aufblühende Alterthumsforschung, die dann besonders durch die Gründung der ägyptischen Akademie von Napoleon manifestiert wurde.

[2]) *„De rerum natura"*, lib. II. v. 1 ff.

Das Interlude II ist, wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde, ein Dialog zwischen dem Dichter und seinem Verleger, welch letzterer sich über Fragen der Kunst und künstlerischer Auffassung von ersterem unterrichten lässt.

Ich greife aus diesem Dialoge die Stelle heraus, die uns mit Bezug auf das Citat aus Lukrez hier naheliegt. Der Verleger fragt da,[1]) wie man das Grässliche vom Tragischen begrifflich unterscheiden könne; der Dichter antwortet ihm darauf, er sehe das letztere als den Ausfluss einer Nothlage an, die mit Mitleid eng verbunden sei; dieses hänge wieder mit Liebe zusammen, die ja die angenehmste unserer Leidenschaften ist. Das erstere denkt er sich wieder als Ausfluss einer Nothlage, die aber Furcht *(disgust)*[2]) erregt; diese ist wieder mit dem Hasse, einem unserer unangenehmsten Gefühle, verbunden.

Wir haben also hier den alten empedokleischen Standpunkt, von dem aus die Welt mit Lieben und Hassen regiert 245
wird, auch in das Gebiet der Ästhetik hineingetragen. Dabei ergibt sich ein bedeutender Unterschied, um hier ein Gegenbeispiel anzuführen, mit den strengeren und auch ethisch höherstehenden Ansichten Lessings, die Darwin immerhin bekannt sein mochten; hatten zehn Jahre doch genügt, ihnen weitgehenden Ruf zu verschaffen. Wenn Lessing sagt, dass das tragische Unglück des Helden so beschaffen sein müsse, dass wir unter gleichen Bedingungen für uns selbst fürchten würden,[3]) so weiß Darwin, wie einschränkend, dagegenzuhalten (wenn ich mich in diesem Vergleiche dieses Ausdruckes bedienen darf), dass in den Kelch der Tragödie ein paar süße Tropfen gemischt seien, die uns trösten und uns unsere Thränen wert machen, das Gefühl nämlich, wie

[1]) *"The Loves of the Plants"*, p. 115.

[2]) Ich vermeine die freie Wiedergabe von *disgust* mit „Furcht" dadurch rechtfertigen zu können, dass ich die Lessing'sche Auffassung dieses Wortes mit der Bedeutungssphäre des Darwin'schen Begriffes *"disgust"* in Übereinstimmung zu bringen und zu identificieren suche; die Nothlage eines andern wird uns wohl kaum jemals „Widerwillen" oder „Ekel" einflößen, sondern immer nur Mitleid und wohl auch Furcht erregen. Gerade aus jenem „Widerwillen", dem Entgegenwollen und nicht Entgegenkönnen ergibt sich ja der Zwiespalt in uns, den wir Furcht nennen, in der trefflichen Übersetzung, die Lessing von dem homerischen φόβος, dem „Grausen der Flucht", gibt.

[3]) Vergl. „Hamburgische Dramaturgie", Stück 75, 1768.

sich aus dem Folgenden ergibt, dass wir für uns selbst nichts zu fürchten haben. Das scheint mir nun aber durchaus nicht der Sinn jener Verse in Lukrez zu sein, auf die Darwin hier anspielt (p. 115) und die ich hier folgen lassen will:

„Suave mari magno turbantibus aequora ventis
Et terra magnum alterius spectare laborem.
Non quia vexari quemquam 'st jucunda voluptas,
Sed, quibus ipse malis careas, quia cernere suave 'st
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tua sine parte pericli.“

(II 1—6.)

Es sind die Verse, derentwegen Lukrez mancher Vorwurf gemacht wurde (ed. Creech, Londini MDCCXVIII, p. 63), die aber doch nichts anderes sind, als einleitende Worte des Dichters an seinen Mäcen Memmius, die als eine Aufforderung zum Studium der Philosophie aufzufassen sind:

„Sed nil dulcius est bene quam munita tenere
Edita doctrina Sapientum templa serena;
Despicere unde queas Alios, passimque videre
Errare, atque viam palanteis quaerere vitae,
Certare in genio, contendere nobilitate
Nocteis atque dies niti praestante labore
Ad summas emergere opes, rerumque potiri — —“.

(Ebd., 7—13.)

Also, angenehmer als am Ufer des Meeres die Gefahren der Stürme oder von sicherem Orte die Schrecknisse des Schlachtfeldes zu schauen (ist der Sinn dieser Verse) ist es, von den lichten Höhen der Weisheit herabzublicken auf die lächerlichen Irrwege der Menschen.

Wir können somit nicht sagen, dass ein Gedankenzusammenhang zwischen der angezogenen Stelle bei Lukrez und den Ausführungen Darwins bestehe. Darwin hat entweder die Stelle nicht richtig verstanden, in dem er das *suave spectare* . . . absolut fasste, ohne den folgenden Comparativ *sed nil dulcius* damit in Verbindung zu bringen, oder er hat den von ihm gedeuteten Sinn absichtlich hineingelegt, um seine formalen Anschauungen auf dieses classische Vorbild zu stützen. Der Schluss der Note (p. 115) besagt weiter

noch, dass er (Darwin) solche schreckliche Situationen (also wie die des Schiffbruches) vielmehr dem Schrecklichen oder Grässlichen zuzähle, als dem Tragischen, dass sie ihrer Neuigkeit halber wohl Gegenstände der Neugierde, nicht aber des Geschmackes sein können und mehr Schmerz als Vergnügen erregen müssen. Dieser Schluss muthet einen fast an, als hätte Darwin Lukrez hier in eben dem besprochenen Punkte widerlegen wollen, in dem er doch mit ihm übereinzustimmen sich den Anschein gab. Jedenfalls hat die Anführung der Stelle aus Lukrez Darwin hier wenig oder nichts genützt.

Kehren wir nun zum Texte zurück: ein weiteres Gebiet, in dem der „Geschmack" herrscht, öffnet sich vor unsern Augen.

Wir sehen eine strohgedeckte Hütte am Rande eines purpurnen Moores *(purple moor)*[1]*;* rothbackige Kinder spielen fröhlich vor der Thür. Mit Moos bewachsen ragt das Gezweig einer uralten Eiche; die zottige Haarfülle an dem munteren Fohlen, der bärtige Ziegenbock mit seinen hellen Augen, die durch das dichte weiße Haar hindurchglänzen, und die rasche Bewegung, in der er behend eine verfallene Mauer erklimmt und den Epheu abknabbert, der ihren gänzlichen Einsturz hindert: all das entzückt mit ländlichem Reiz den ruhigen Geist und zeigt den bewundernden Augen ein schönes Gemälde. Freudig kehrt der Geschmack in unserer modernen Zeit zur jungfräulichen Natur zurück.

Wie ein froher Ruf erklingt dieser letzte Satz. Wir erkennen hier wieder den echten, wahren Naturfreund in Darwin, der sich gern aus dem Getriebe der Welt zu stiller, beschaulicher Einsamkeit zurückzog; und wie klagend ruft er in einer Anmerkung (p. 115) zu der schönen Schilderung des ländlichen Bildes aus: Selten sehen wir in der Nähe von Städten, selbst nicht in den bebauten Theilen des offenen Landes reine, unverfälschte Natur! Gepflügte Felder, abgemähte Wiesen, schnurgerade Hecken, gestutzte Bäume, an Schweif und Ohren verstümmelte Thiere, das ist die nutzbringende oder schlecht angewendete Thätigkeit der

[1]) Das Epitheton *purple* erweckt zugleich die Vorstellung des Sonnenunterganges in uns, der ja der Landschaft stets ein Gepräge der Schönheit und des Friedens gibt.

Menschen! Denn alle diese Anderungen beeinflussen die Bildung des Bodens, der Pflanzen und Thiere. Und damit zieht er einen hübschen Schluss auf seine Theorie der Geistesbildung: wenn uns daher, fährt er fort, gelegentlich der Anblick etwa eines unbeforsteten Waldes und seiner wilden Bewohner gewährt wird, so unterhält uns nicht nur die größere Mannigfaltigkeit der Formen, sondern der Reiz der Neuigkeit entzückt uns gleichzeitig, der ja, wie wir schon gesehen haben, nur ein niederer Grad der Überraschung ist.

Denn über solchen Gegenden waltet der Genius Form; auf silbernen Sohlen schwebt er herab und schmückt mit helleren Thautropfen, Edelsteinen gleich, den aufsteigenden Morgen; sanfteres Licht gießt er über den Mittagshimmel aus und bedeckt mit helleren Perlen die Stirn der Nacht; mit zarterem Farbenschmelz macht er die Blüte im Frühling erglühen, mit süßerem Hauch umweht ihn der liebesheiße *(enamoured)* Zephyr. Mächtiger rauschen die klaren Ströme, und frischere Farben erglänzen in ihren hellen Fluten. Und seine Schritte umschweben die zarten Gestalten der Schönheit, Anmuth und Liebe.

Von dem Gebiete der bloßen Perception kommt der Dichter nunmehr auf eine höhere Stufe geistiger Ausgestaltung, auf die Reproduction, zu sprechen.

Wenn bei dem lebenden Individuum körperliche Ruhe sensorielle Kraft anhäuft, dann schmieden *(forge)* die ungeduldigen Sinne, zu wechselseitiger Verbindung gereizt, neue Ideen, die gaukelnd vorüberziehen, und wiederholen so, in lange Ströme zerdehnt oder zu zahllosen Schwärmen angehäuft, die flüchtigen, den Sinnen immer wieder entschwindenden Formen, die sich entweder in den Zügen des Willens *(trains of volition)*[1]) erheben oder mit funkelnden Gliedern die Kette der Phantasie zusammenschließen, oder endlich, einzeln aus klarer Quelle fließend, vereint den endlosen Lauf der Association verfolgen.

[1]) *Trains of volition:* man muss sich hiebei stets erinnern, dass Darwin sensorielle Actionen meist als „Züge", „Ketten" oder „Schwärme" aufstellt, wobei die Vorstellung der zeitlichen Abfolge derselben oder der Aufeinanderfolge ihrer einzelnen Theile zugrunde liegt; so spricht er beispielsweise („Zoonomie", Section II) ebensowohl von Zügen sensorieller als auch fibröser Bewegungen, deren wechselseitiger Austausch einen gemeinsamen „Zug" *(catenation)* ergibt u. s. w.

Die Ursache dieser psychischen Vorgänge schreibt Darwin einestheils der Anhäufung von Lebensgeist *(spirit of animation)* im thierischen Individuum zu, der sich im Zustande der Ruhe einzelner sonst in steter Bewegung befindlicher Organe, etwa durch den Schmerz der Kälte- oder Hungerempfindung oder einer andauernden Stellungseinnahme zu erkennen gibt; anderseits aber vermeint er ihn wieder aus unserer Neugierde, unserem Trieb nach Neuigkeit ableiten zu können (vergl. p. 115); indessen hält er, wie er in der Fußnote auf Seite 117 versichert, für die unmittelbare Ursache unseres Strebens zur Thätigkeit die größere Leichtigkeit, die uns aus der Nachahmung von Bewegungen erwächst, indem wir uns hier durch Tast- und Gefühlssinn die Idee der Umrisse von Gegenständen (auf die sich ja unsere Bewegungen alle beziehen oder mit denen sie wenigstens unbedingt im Zusammenhange stehen sollen) erwerben. Diese Beobachtung, fügt er hinzu, habe schon Aristoteles gemacht, der den Menschen ein nachahmendes Thier nannte *(imitative animal)*[1]).

[1]) „*Το ζωον μιμωμενον*", „Zoonomie", Section XV 7; diese Stelle habe ich vergeblich in Aristoteles zu finden gesucht; dagegen findet sich eine ganz sinnfällige Stelle, ed. Didot, Parisiis MDCCCLIV, „*Περὶ Ποιητικῆ*", δ. 2: „*τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ, καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι — — —*" Vielleicht ist aber hier die Übersetzung von *ζῷον* durch *animal* keine ganz passende, wenn wir denken, dass Darwin doch den entwickelungsgeschichtlichen Gedanken der Nachahmungsbefähigung des Menschen als ein Erbtheil vom Thiere im Auge hat, während Aristoteles, der hier speciell von der Poesie (einem ausschließlichen Eigenthum des Menschen) spricht, mit *ζῷον* sicherlich nicht Thier, sondern Geschöpf, Wesen o. a. meint und außerdem a. a. O. „*ΠΕΡΙ ΤΑ ΖΩΑ ΙΣΤΟΡΙΩΝ*", *Θ*, *ζ* mit Bezug auf diese beiden Vergleichstheile eine der hier von Darwin gegebenen Interpretation geradezu entgegengesetzte Ansicht ausspricht: „*Ὅλως δὲ περὶ τοὺς βίους πολλὰ ἂν θεωρηθείη μιμήματα τῶν ἄλλων ζῴων τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς, καὶ μᾶλλον ἐπὶ τῶν ἐλαττόνων ἢ μειζόνων ἴδοι τις ἂν τὴν τῆς διανοίας ἀκρίβειαν . . .*" Ich bin der Ansicht, dass Darwin durch Burkes *"Essay on the Sublime and Beautiful"* gerade auf diese Aristotelische Betrachtung gelenkt worden sei; denn man erkennt auch hierin die immerhin große Bedeutung dieses Essays für die in seinem *"Temple of Nature"* ausgesprochenen Ideen. In Part I, Section XVI, *"Imitation"* überschrieben, bemerkt Burke am Schlusse seiner Ausführungen, dass Aristoteles so viel und so bedeutsam über die Macht der Nachahmung in seiner „Poesie" gehandelt habe, dass jedes weitere Eindringen *(discourse)* in diesen Gegenstand unnöthig sei.

Diese Thatsache beschränke sich dann nicht auf Individuen, sondern habe sich der ganzen Welt in ihren Sitten und Übereinkünften mitgetheilt.[1])

Diese Ansichten stellt der Dichter nun auch in sehr schöner Weise im poetischen Texte auf:

Wenn also die suchenden Hände mit leiser Berührung die Umrisse fester Körper beschreiben und wenn die Sprache der beweglichen Augen das örtlich beschränktere Auffassungsvermögen des Tastsinnes auf entfernte Gebiete der Erde und des Himmels unterstützt, dann erheben die so durch Tasten und Schauen geklärten Ideen den raschen Sinn zum Gefühle des Schmerzes oder der Freude; daraus erst entspringt das schöne Vermögen der „Imitation", das die Umrisse der äußeren Dinge (auch ohne ihr jeweiliges Vor-
286 handensein in der Perceptionssphäre) nachbildet. Unaufhörlich thätig, schenkt sie der Welt die sittlichen Tugenden *(moral virtues)*, Sprachen und Künste. Anfänglich sammelt der erfreute Geist mechanische Kräfte, Mittel zu kommenden Zwecken, Ursachen für spätere Wirkungen (das heißt wohl, die sich auf Erfahrung stützende Kenntnis des Causalnexus), dann aber lernt er von andern (etwa bereits ausgeprägteren) Geistern Freude und Furcht, ansteckendes Lachen und mitfühlende Thränen.[2])

Was so ein Sinn auf den leichten Reiz von außen hin schon zu erfassen vermag, das lernt ein anderer durch Nachahmung.

Dazu nun führt der Dichter einige hübsche Beispiele an, die uns den Sinn dieser seiner Ansicht näher erhellen sollen:

So, sagt er, lernt im anmuthigen Tanze der wohlgesetzte Tritt von dem Ohr die zeitliche Übereinstimmung, das heißt, der eine auf den äußern Reiz reagierende Sinn (hier also der Gehörsinn) bildet das nothwendige Mittelglied zwischen diesem Reize (den durch die Musik verursachten Schallwellen) und den mit ihm im Zusammenhange stehenden übereinkömmlichen Körperbewegungen, besonders also denen der Füße in unserem Falle.

[1]) Vergl. „Zoonomie" XXII, Section 2.

[2]) Vergl. Charles Darwin, Reise eines Naturforschers um die Welt, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1875, p. 236.

Oder ein anderes hübsches Bild: Wenn der Pinsel eines jungen Künstlers ruhende Nymphen in Tizians lebendigen Farben malt, diese leuchtenden *(glowing)* Glieder und schönen Wangen, das wellige Haar, den reizenden Busen und die verführerischen Mienen, dann zeichnet er unter entzückten Seufzern das Bild einer Schönen nach, das noch in seinem Auge besteht.

Wir sind also bereits bei dem Begriff der Reproduction angelangt. Darwin erklärt den Vorgang dabei folgendermaßen (Note auf Seite 119), er meint: da ja der Theil des Tast- oder Sehorganes, der von außen her gereizt wird, in der Form zum wenigsten jenem äußern Gegenstande gleichen muss, da ja nur so die Idee von ihm zustande kommen könne (vergl. Canto III, Note zu v. 144; p. 113), so kann man sagen, dass er (der betreffende Theil des Organes) die Gestalt des Gegenstandes nachbilde und somit diese Nachahmung als mit der Existenz sowohl des Menschen wie auch anderer Thiere gleichzeitig *(coeval)* annehmen; das würde aber, fügt er vorsichtig genug hinzu, die Begriffe von „Perception" und „Imitation" durcheinanderbringen, „welch letztere doch besser aus der Thätigkeit des einen Sinnes, der die eines andern nachahmt, heraus definiert wird" (wie uns vorhin das Beispiel vom Tanz gezeigt hat). Zum Gegenstande noch ausführlicherer Betrachtung macht Darwin dieses Thema in seiner „Zoonomie" (Section XXII 3, 1); hat er es aber fast selbst gefühlt, dass ihn die theoretischen Auseinandersetzungen auf diesen Gebieten trotz meisterhafter Handhabung der Sprache nicht bei jedermann zu voller Klarheit führen würden,[1]) so hilft ihm hier wieder ein schönes poetisches Bild, das uns seine Ansicht besser erhellt als lange Abhandlungen, über die Schwierigkeit hinweg. (Auf das weitere Theoretische dieser Fragen gehe ich nicht mehr ein.)

Als der große Angelo in dem staunenden Rom die mächtigen Säulen des Domes von St. Peter aufstellte, Quader auf Quader fügte und ein neues Pantheon hoch

[1]) Vergl. die Vorrede Darwins zu seiner „Zoonomie", deutsch von Brandis, p. VIII.

in den erschreckten Himmel hieng,[1]) da waren alle die gewaltigen Pfeiler, wie sie sich nun einander zuneigen, nun wieder in die Lüfte emporstreben, alle die reich-
308 gestalteten Architrave, das gewölbte Dach, die Kreuzgänge, deren breite Bogen mächtige Rippen stützen, wo ein heiliges Echo die andächtigen Lieder wiederhallt; der mittlere Altar, ein Weihthum des Herrn, den die Weisen bewundern und zu dem die Könige flehen; der himmelhohe stählerne Baldachin, der, unerschrocken vor der Zeit, auf gewundenen Säulen emporragt, in ätherischen Farben auf den beweglichen Flächen *(rolling tablets)* seiner Augen vorher schon aufgerollt, und seine treue Hand nahm den gewaltigen Plan mit seiner Nachbildung von der Netzhaut ab.

Ebenso sieht Darwin, wie gesagt, die Nachahmung auf allen andern Gebieten; Gemälde von Blumen oder Bilder von menschlichen Formen erregen Vergnügen, das sich von der genauen Übereinstimmung der Nachbildung mit dem Urbild herleitet; wir freuen uns über die mimische Darstellung auf der Bühne, wenn sie genau der Wirklichkeit entspricht. Eine phantasiereiche Ansicht bestätigt ihm die Wahrheit dieser Aufstellung auch auf dem Gebiete der Architektur: er meint, ein Theil des Vergnügens, das wir bei der Betrachtung des Inneren gothischer Dome (er führt als Beispiel die King's College-Kapelle in Cambridge und die Lincoln-Kathedrale an) empfinden, könne wohl aus dem Gefühl von der Nachahmung jener herrlichen Haine *(avenues)* voll von riesigen Bäumen herkommen, die früher religiösen Ceremonien als Weiheplatz dienten (p. 21).[2])

Ihre höchste Vollendung aber hat die Nachahmung auf dem Theater erfahren, und so singt der Dichter im folgenden mit gefälligem Ausdrucke „der scherzenden, der ernsten Maske Spiel" ein schönes Lob.

In jedem Zeitalter erfreute die Muse der Nachahmung das aufhorchende Theater *(attentive stage);* das majestätische Einherschreiten wie auch das tragische Innehalten des

---

[1]) Beim Anblicke der Kuppel des Pantheons soll Michel Angelo geäußert haben: „Ich werde sie in die Lüfte versetzen." Vergl. dazu Madame de Staël, *Corinne ou l'Italie,* 2 vol^s, Paris 1807, Bd. I, p. 126.

[2]) Ich verweise auf eine poetisch schöne Darstellung gerade dieses Gedankens in Fritz Lienharts Drama „Gottfried von Straßburg", 3. Act.

Herrschers, der Tod des Helden für die Sache seines Vaterlandes, die Thränen, die die sterbende Mutter über ihr ge- 324
liebtes Kind weint, die Glut des Liebhabers und die Ängstlichkeit der Jungfrau, die kichernde Nymphe, die auf der Bühne ihr komisches Spiel treibt, Harlekine und Spassmacher, die das Theater mit Tanz und Gesang, durch „endlose Züge“ (vergl. p. 128, Anm.) von Ärgernissen, Liebeleien und Scherzen erschüttern — sie alle verdanken der Muse der Nachahmung *(Mimicry)* ihre Entstehung.

Zu den klaren Bildern der Form gehören also: die Statue des Bildhauers, das Lied des Dichters, die Landschaft des Malers und der Plan des Baumeisters; die Nachahmung aber kennzeichnet den Geist des Menschen überhaupt.

Damit endet der Dichter seine Auseinandersetzung. Fassen wir das Ergebnis kurz zusammen: vier feste Grundformen der Kunst unterscheidet er — die Erzeugnisse der Bildhauerei, der Dichtkunst, der Malerei und der Baukunst; aber nun die große Unterscheidung: nur das originelle Genie des wahren Künstlers kann dieses Nachahmungsvermögen auch productiv gestalten, den in sie gelegten Plan eigenartig zur Ausführung bringen; wenige nur sitzen so zur Rechten der göttlichen Muse. Aber auch der großen Menge erwächst mannigfaltiges Vergnügen in endlosem Wechsel aus diesem Nachahmungsvermögen, das durch den äußeren Reiz des Kunstwerkes auf die entsprechenden Sinnesorgane in Kraft tritt.[1]) *“Many thousands tread in the beaten paths of others, who precede or accompany them for one who traverses regions of his own discovery.”* (Vergl. *“Temple of Nature“*, p. 123, Note.)

Im folgenden geht Darwin nun auf Objecte der Nachahmung ein, die nicht so sehr dem Gebiete der Kunst als vielmehr der Nothwendigkeit und Nützlichkeit angehören, und beschäftigt sich dabei zunächst mit der Sprache, deren Entstehung er ebenfalls auf das Nachahmungsbestreben des Menschen zurückführt; es gibt zwei Wege, sagt er (p. 123,

[1]) Vergl. dazu *“Temple of Nature”*, p. 120: *“— — — our ideas, when we perceive external objects, are believed to consist in the actions of the immediate organs of sense, in consequence of the stimulus of those objects; — — —”*

Note), durch welche wir mit den Leidenschaften anderer bekannt werden: erstens, indem wir die Wirkungen derselben durch den Gesichtssinn wahrnehmen, wie bei Ärger und Furcht; dies erkennt er deutlich an Kindern, die ja, lange noch ehe sie sich der Sprache bedienen können oder sie auch nur verstehen, durch eine finstere Miene der Eltern erschreckt, durch ein Lächeln erheitert werden; zweitens, wenn wir uns in die Stellung versetzen *(put ourselves into the attitude)*, die jede Leidenschaft naturgemäß verursacht, so werden wir selbst bald von dieser Leidenschaft bis zu einem gewissen Grade erfasst; so vergrößert man z. B. durch lautes Schimpfen und Fluchen selbst die zornige Stimmung, in der man sich befindet; während ein nachgeahmtes Lächeln auch in unangenehmer Gesellschaft eine heitere Laune zum Theil verwirklicht. Darwin beruft sich dabei auf Burke, der in rein theoretischer Weise die gleichen Anschauungen äußert: *"by the contagion of our passions we catch a fire already kindled in another, which probably might never have been struck out by the object described."*[1])

Es sind dies, fährt Darwin fort, natürliche Zeichen, mittels deren wir einander so verstehen; und doch baut sich auf dieser geringen Basis die ganze menschliche Sprache auf: denn ohne natürliche Zeichen hätten keine künstlichen je erfunden oder verstanden werden können.[2])

Gehen wir nun zunächst auf die poetische Behandlung dieses Gegenstandes näher ein; da heißt es im Texte: Wenn heftige Begierden oder sanfte Gefühle die erstaunten Verstandeskräfte zur Wuth oder zur Liebe führen, dann entstehen associierte Züge von Muskelbewegungen, treiben das Blut in die Wangen oder machen die lachenden Augen aufflammen; und so findet die immer thätige Nachahmung die idealen Züge, die durch verwandte Geister gehen; ihre mimischen Künste erregen associierte Gedanken —

"And the first Language enters at the sight" (v. 342).

---

[1]) *"Philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful"*, Part V, Section VII, *"How words influence the passions."*

[2]) Diesen Satz citiert Darwin aus Thomas Reid, *Inquiry into the Human Mind* (8th ed. Edinburgh 1880), Chapter IV, Section II, *On Natural Language;* die Ideen, die darin enthalten sind, stimmen im wesentlichen mit denen Darwins über diesen Gegenstand überein.

Ist uns auch die Bildersprache Darwins aus vielen Beispielen bekannt, so scheint es mir doch nöthig, den verwickelten psycho-physiologischen Vorgang, der Darwin zum Vorwurf obiger Zeilen dient (ich habe sie wörtlich wiedergegeben), seiner Natur nach kurz zu wiederholen; die letzte, an sich etwas paradox klingende Zeile ist dann klar verständlich.

Die Fibern, welche die Muskeln und Sinnesorgane ausmachen, heißt es in der „Zoonomie" (Section IV 1), besitzen ein Vermögen sich zusammenzuziehen; und weiter (Section II 2), solche Zusammenziehungen unserer Muskeln und Sinnesorgane können unwillkürlich miteinander associiert werden; daher also der Ausdruck des Erstaunens, der Freude u. s. w. auf den Wangen und in den Augen ohne jegliches Zuthun einer bestimmten Willensrichtung, eine stumme Sprache also jener Ideenzüge *(ideal trains)*, die in diesem Augenblicke den Geist durchziehen. Diese Zeichen, denen ursprünglich keinerlei Absicht zugrunde lag, andere von inneren Vorgängen zu benachrichtigen, theilen sich ebenso unwillkürlich verwandten Geistern *(kindred minds)* durch Nachahmung mit und wirken dort auf dieselbe Ursache zurück, die dann alsbald erkannt wird: es ist also klar, dass die erste Sprache ihren Zutritt zum Geiste durch das Auge erhielt.

Eine Bestätigung dieser dem logischen Denken vollkommen zusagenden Idee erhalten wir von dem großen Enkel unseres Dichters; er sagt: Bei gesellig lebenden[1]) Thieren ist das Vermögen gegenseitiger Mittheilung zwischen den Gliedern einer und derselben Gemeinde von der größten Bedeutung für sie; diese Mittheilungen werden meist mittels der Stimme bewirkt; es ist aber sicher, dass Geberden und ausdrucksvolle Stellungen[2]) in einem gewissen Grade gegenseitig verstanden werden.[3])

---

[1]) Das sociale Moment war ja auch eine Vorbedingung bei Erasmus Darwin.

[2]) Zu denen Charles Darwin insbesondere auch die Ausdrucksweise des Auges zählt; vergl. p. 215, 216 des unten citierten Werkes.

[3]) Vergl. Charles Darwin, Ausdruck der Gemüthsbewegungen, deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1872, p. 60.

Auch Erasmus Darwin bringt nun zunächst einige hübsche Beispiele gegenseitigen Verständnisses aus dem Thierreiche bei; im poetischen Texte heißt es da:

So stehen eifersüchtige Wachteln oder Dorfhähne einander kampfbereit gegenüber, mit gereckten Hälsen und gesträubten Federn. Von wortloser Beredsamkeit entflammt, kennt jeder die gegnerische Leidenschaft des drohenden Feindes. So auch heulen ausgehungerte Wölfe um Mitternacht, blutdürstige Schlangen zischen und wilde Hyänen knurren; zornige Löwen sträuben die Mähne und peitschen die Seiten mit gewaltigen Schweifschlägen. So tritt der Wilde mit geballter Faust, ein finsterer Kämpe, vor den
353 Gegner hin; er schwingt den Arm und rollt die Augen, suchend, wo er am besten den geplanten Hieb anbringe; überall verbindet die geheimnisvolle Kraft der Association innere Leidenschaften mit äußeren Zeichen.

Von diesen stummen Geberden nahm zuerst der Austausch unsichtbarer Gedanken seinen Anfang im Thiere wie im Menschen; und noch in unsern Tagen entfaltet die Bühne durch mimische Kunst Geberdenspiel aus alter Zeit; auch dem begeisterten Redner dient die Geberde zu größerem Nachdruck der durch Worte allein schwächeren Beredsamkeit.

So gieng die erste Sprache als Lachen und Weinen aus der Wiege hervor, ein Kind der Nachahmung. Dann gesellt sich jedem Gedanken ein verwandter Ton bei und so bildet sich die süße Symphonie der Worte; Zunge und Lippen articulieren, die Kehle moduliert mit leiser Schwingung den Klang *(note)*; Liebe, Mitleid, kriegerische Stimmung *(war)*, der Schrei, der Gesang, das Gebet, alle diese Äußerungen des Innenlebens bringen rasche Erschütterungen der elastischen Luft hervor.

Es ist also schon nach Erasmus Darwin ein ganz allmählicher Entwickelungsgang, als dessen Endergebnis sich die articulierte Sprache darstellt, ein Gedanke, dem später besonders auch Charles Darwin festere Form verliehen hat: Der Mensch gebraucht nicht bloß unarticulierte Ausrufe, Geberden und ausdrucksvolle Mienen, sondern hat noch außerdem die articulierte Sprache erfunden, wenn freilich das Wort „erfunden“ auf einen Process angewendet werden

kann, der sich durch zahllose, halb unbewusst gethane Abstufungen vollzogen hat.[1])

Wir können demnach hier, in einer so bedeutsamen Frage, wie es die „Entstehung der Sprache“ ist, eine völlige Übereinstimmung der beiden Forscher, Großvater und Enkel, wenigstens in den Grundzügen, feststellen, ein neuer Beweis, welch hohen Standpunkt Erasmus Darwin auch in diesem Capitel der Entwickelungsgeschichte länger als ein halbes Jahrhundert vor den grundlegenden Arbeiten Charles Darwins eingenommen hat.

Einer hübschen Parallele könnte hier noch Erwähnung gethan werden, die wir zu den beiden letzten Verszeilen (369, 370) bei Charles Darwin finden; er sagt: „Nach einer sehr weit verbreiteten Analogie können wir schließen, dass dieses Vermögen (nämlich des oft gesangähnlichen Schreiens vieler Affen) besonders während der Werbung der beiden Geschlechter ausgeübt sein wird, um verschiedene Gemüthsbewegungen auszudrücken, wie Liebe, Triumph, Eifersucht, und gleichfalls um als Herausforderung für die Nebenbuhler zu dienen.“[2]) Das Charakteristische an dieser Parallele ist hier wieder, dass Charles Darwin das bereits mit derselben sicheren Festigkeit für das Thierreich ansetzt, was Erasmus hier noch als Ergebnis der höchsten Entwickelungsstufe, also beim Menschen, ansieht. Die fortschreitende Naturforschung hat eben das Psychische der Lebenserscheinungen immer mehr nach rückwärts projiciert.

Nun ist also das Individuum zu voller Erkenntnis der Sinneskräfte gelangt: So tragen, heißt es im poetischen Texte weiter, die ersten Töne in lustigen Zügen die lautlichen Symbole gedachter Dinge dahin, nennen jeden geringfügigen Wechsel und verleihen dem raschen Tastsinn, dem Ohr und dem Auge wirksame Kräfte; oder sie unterwerfen die abstracten Formen der Schönheit, der Weisheit, der Zahl, der Bewegung und der Ruhe dem Begriffe. Wieder neue Töne geben beifügende Gedanken kund, wie etwa die Lautbilder „hart“, „wohlriechend“, „klangvoll“, „süß“ oder

[1]) Charles Darwin, Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Menschen und Thieren, Stuttgart 1874, p. 60.

[2]) „Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl“ (1871), Bd. I, p. 47.

„weiß"; die nächsten wieder wählen flüchtige Bilder von Handlung, Leiden, Ursachen und Wirkungen; oder sie bezeichnen mit erhabenen Schritten das Dasein in dem Hin-
384 und Wiederfluten der ereignisreichen Zeit.

Sie steht im Mittel der Natur, die Riesenform der Zeit; ungezählte Hände bewegt sie im Äther; sie treibt die hellen Planeten ihre silbernen Bahnen und steuert die ungeheure Sonne wieder in andere Systeme, bis die letzte Posaune unter dem Brüllen des Donners den furchtbaren Satz hinausschmettern wird: die Zeit soll nicht mehr sein!

Die Zeit ist hier sehr hübsch durch eine sich bewegende Gestalt ausgedrückt; hört diese Bewegung „beim Ruf der letzten Posaune", also bei einem allgemeinen Zusammenbruche, auf, so ist natürlich im selben Augenblicke auch ihr Correlativbegriff „Zeit" nicht mehr.

Zuletzt, schließt Darwin diesen Gedankengang ab, schreitet die Abkürzung *(abbreviation)* kühn und stark einher, einen flüchtigen Zug von Worten mit sich führend; mit lieblicher Geschwätzigkeit eilt sie zu Hermes und heftet Schwingen an seine Stirn und an seine Fersen.

Dieses hübsche Bild ist nicht Darwins Eigenthum; es entstammt einem schönen Kupfer in dem von unserem Dichter zu diesem Gegenstande öfters herangezogenen Werke John Horne Tookes, *ΕΠΕΑ ΠΤΕΡΟΕΝΤΑ, or the diversions of Purley;*[1]) ihm hat Darwin auch die Gedanken zu seiner unten besprochenen Abhandlung entnommen. Es ist ein vorzüglich sprachphilosophisches Werk, das sich in erster Linie mit der Entstehung der Sprache überhaupt, dann aber in ausgedehnter Weise mit etymologischen Fragen beschäftigt, die den Zweck haben, eine Einheit des Systems der Sprache überhaupt, nachgewiesen an den indogermanischen Idiomen, darzuthun; der Verfasser erklärt selbst den hohen Zweck dieses Bestrebens (p. 7): "*I acknowledge, that the subject is not entirely new to my thoughts; for though languages them-*
394 *selves may be, and usually are acquired without any regard to their principles, I very early found it impossible to make many steps in the truth and the nature of human understanding, of*

---

[1]) *Revised and corrected, with additional notes, by Richard Taylor,* London 1875.

good and evil, of right and wrong, without well considering the nature of language, which appeared to me to be inseperably connected with them."

Die Grundlage dieses Werkes ist wieder bei Locke zu suchen; Tooke hat es sich angelegen sein lassen, die Ideen, welche jener im dritten Buche seines *Essay concerning human understanding* niedergelegt hat (er handelt dort über die Sprache), zu erweitern und, wo es noth that, zu verdeutlichen. Auch Darwin musste, von seinem entwickelungsgeschichtlichen Standpunkte aus, der Gedankengang des großen Philosophen anziehen; denn von dem Grundsatze ausgehend, dass es keine angeborenen Ideen gebe, sondern dass sie erst nach und nach auf dem Wege der Erfahrung erkannt würden, ergab sich Locke für diesen speciellen Gegenstand die naturgemäße Folgerung, dass auch der Ausdruck der Ideen nur allmählich zur Entwickelung gelangen konnte, dass zuerst die zur Hervorbringung articulierter Laute geeignete Veranlagung im Menschen bestand, die ihn der Sprache nachmals fähig machte, und dass erst das Bewusstsein dieser Veranlagung einen Zusammenhang zwischen der Lautäußerung und den innerlichen Vorstellungen ergab.[1]) Das alles kam den Anschauungen Darwins ja gelegen und liegt auch seinen Theorien stillschweigend zugrunde. Umsomehr muss es uns wundernehmen, wenn Darwin hier Lockes gar keine Erwähnung thut (p. 326): "*Little had been done in the investigation of the theory of language from the time of Aristotle to the present aera — — —.*" Wir können uns das nur so erklären, dass 394
Darwin der Wichtigkeit der Sache halber eine umfassende Behandlung des Gegenstandes wünschte, der in dem großen Werke Lockes eben nur als nothwendiges Glied einer Kette eingeschaltet ist, und den erst Horne Tooke eigentlich aus der Menge der andern Disciplinen abstrahierte.

In seiner Abhandlung "*The Theory and Structure of Language*" *(additional note XIV)*, die wir, gepaart mit der folgenden und letzten des Werkes "*Analysis of articulate sounds*" *(additional note XV)* als eine Art wissenschaftlichen

---

[1]) John Locke, *An Essay concerning human understanding*, Book III, chapt. I, § 1, 2.

Commentars zu den zuletzt besprochenen Versen (etwa 363—394) ansehen können, stellt Darwin, immer auf Horne Tooke fußend, das Zustandekommen des Aufbaues wie auch die physiologische Grundlage der Sprache überhaupt dar; ich bemühe mich, seine Ansichten des weiteren in einem übersichtlichen Auszuge davon klarzulegen: er geht von dem bereits oben erwähnten Gedanken aus, dass sich die Sprache in frühen Zeiten der menschlichen Gesellschaft aus niederen Elementen einer Verständigung zwischen den Individuen bildete und sich so nach und nach ausgestaltete und vervollkommnete.[1]) Zuerst belegte man das Allerhäufigste und -nöthigste mit Namen einfachster lautlicher Zusammensetzung, so Personen und Örter, Feuer und Wasser, diese Beere und jene Wurzel; die sich beständig aufdrängende Scheidungsnothwendigkeit zwischen der Ein- und Mehrzahl der Dinge wurde anfänglich wohl durch Hinzufügen eines Wortes, bald aber auf bequemere Art und Weise durch einen Wechsel in der Endung bewerkstelligt; viele solcher Namen wurden gleichartigen Erscheinungen bald allgemein beigelegt,[2]) es wurde also nöthig, sie für die individuelle und allgemeine Bedeutung zu unterscheiden; das geschah durch Einführung des bestimmten und unbestimmten Artikels. Ferner: den Ideen ganzer Dinge reihten sich an Wichtigkeit wohl zunächst jene Namen von Ideen an, die Theile oder Eigenschaften von Dingen bezeichneten; diese Bezeichnungen mochten ihrerseits wieder von den Namen anderer Dinge hergeleitet und andern beigegeben worden sein, die ihnen in dieser Beziehung ähnelten; auch Steigerungsformen solcher Wörter erwiesen sich bald als nöthig, auch behufs ihrer Darstellung wurde ein neuer Endungswechsel eingeführt: man hatte also das Eigen-

[1]) Vergl. dazu die hübsche Definition in A. Schleichers Schrift, Die Darwin'sche Theorie und die Sprachwissenschaft (gemeint ist hier natürlich Charles Darwin), Weimar 1873, p. 7: „Die Sprachen sind Naturorganismen, die, ohne vom Willen des Menschen bestimmbar zu sein, entstunden, nach bestimmten Gesetzen wuchsen und sich entwickelten und wiederum altern und absterben." Vergl. ferner die Ausführung p. 24 ff. derselben kleinen Schrift.

[2]) Da ja nicht jedes einzelne Ding einen besonderen Namen haben kann; vergl. dazu auch Locke, *On human understanding*, Book III, chapt. III, § 1, 2.

schaftswort in seinen Formen. Der Ausdruck allgemeiner sowie besonderer Ähnlichkeit wurde so häufig, dass behufs seiner Darstellung „eine andere Art des Adjectivs", das Adverb, eingeführt wurde, das sich wieder durch einen Endungswechsel oder durch ein Suffix kennzeichnete; und wie die früher erwähnten Adjectiva bei Substantiven stehen und eine theilweise Ähnlichkeit ausdrücken (z. B. hat Papier neben „weiß" noch andere Eigenschaften), so stehen diese bei Verben und drücken eine allgemeine Ähnlichkeit aus: ich spreche kühn, ich denke frei. Ferner: die fortgesetzte Kette von Ursachen und Wirkungen, die die Bewegungen oder die wechselnden Configurationen des Universums ausmachen, sind so deutlich in Thätiges und Leidendes getheilt, dass es sich als nothwendig herausstellte, dies auch in der Sprache ersichtlich zu machen; wieder wurde dazu ein Wechsel der Endung ausersehen, und es entstanden die Participia; aber auch die verschiedenen Zeiten der genannten Bewegungen verlangten in ihrer Relativität nach Ausdruck. Hier, meint Darwin, kam man in allen Sprachen überein, dies, ohne länger auf nominale Bildung Rücksicht zu nehmen (wie dies wohl früher geschah),[1]) durch den Endungswechsel zu verdeutlichen. Ebenso wollte man auch die actuelle oder wirkliche Existenz des besprochenen Dinges sowie die Zeit und den thätigen oder leidenden Zustand desselben in der Sprache berücksichtigt wissen. Auch hier endlich wurde der Endungswechsel zuhilfe genommen, und er ergab, indem er so das obengenannte Particip in das eigentliche Zeitwort verwandelte, die verschiedenen Zeiten und Moden. Die große Mannigfaltigkeit des Endungswechsels in allen Sprachen, so schließt Darwin seine Ausführung, entsteht daher durch die Abkürzungen, die an Stelle neu hinzukommender, ergänzender Wörter gebraucht wurden und noch werden (Horne Tooke erklärt ja z. B. die Conjunctionen *if* und *an* für Überreste eines ursprünglichen *"to give"* und *"to grant"*. (Vergl. *"Temple of Nature"*, p. 327.) Dieses Verfahren gibt der Sprache Knapp-

[1]) Ebenfalls ein in das Gebiet des „Kampfes ums Dasein" einschlägiger Gedanke; die nominale Differenzierung erwies sich als schwerfällig und unzweckmäßig und wurde zu Gunsten des geeigneteren Endungswechsels ausgeschaltet.

heit und Raschheit, und man kann sagen, dass esde m Gotte der Beredsamkeit ungezählte Schwingen verleiht.

Es dürfte nicht uninteressant sein, diesem Gedankengang Darwins und seiner Vorgänger den eines modernen Forschers, August Schleichers, zu dem selben Gegenstande gegenüberzustellen, dessen praktische Beispiele oft in die „Abkürzungstheorie" Erasmus Darwins (wenn ich sie so nennen darf) einschlagen. Schleicher führt aus:[1]) „Der Bau aller Sprachen weist darauf hin, dass seine älteste Form im wesentlichen dieselbe war, die sich bei einigen Sprachen einfachsten Baues (z. B. beim Chinesischen) erhalten hat. Kurz, das, wovon alle Sprachen ihren Ausgang genommen haben, waren Bedeutungslaute, einfache Lautbilder für Anschauungen, Vorstellungen, Begriffe, die in jeder Beziehung, das heißt also als jede grammatische Form fungieren konnten, ohne dass für diese Functionen ein lautlicher Ausdruck, sozusagen ein Organ, vorhanden war. Auf dieser urältesten Stufe sprachlichen Lebens gibt es also weder Verba noch Nomina, weder Conjugation noch Declination u. s. f. Versuchen wir dies wenigstens an einem einzigen Beispiele anschaulich zu machen. Die älteste Form für die Wörter, die jetzt im Deutschen That, gethan, thue, Thäter, thätig lauten, war zur Entstehungszeit der indogermanischen Ursprache *dha*, denn dies *dha* (setzen, thun bedeutend: aind. *dha*, abakt. *da*, gr. *θε*, lit. und slav. *de*, goth. *da*, hd. *ta*) ergibt sich als gemeinsame Wurzel aller jener Wörter. — — — Auf einer etwas späteren Entwickelungsstufe des Indogermanischen setzte man, um bestimmte Beziehungen auszudrücken, die Wurzeln, die damals noch als Wörter fungierten, auch zweimal, fügte ihnen ein anderes Wort, eine andere Wurzel bei; doch war jedes dieser Elemente noch selbständig. Um z. B. die 1. Pers. Präs. zu bezeichnen, sagte man *dha dha ma*, aus welchem im späteren Lebenslaufe der Sprache durch

[1]) „Die Darwin'sche Theorie und die Sprachwissenschaft", p. 21 ff.; indem ich diese Stelle citiere, habe ich stets den von Darwin festgehaltenen „entwickelungsgeschichtlichen Sprachgedanken" im Auge, etwa gegenüber einer philologisch-kritischen Untersuchung dieser Theorie, die ja hier nicht in Betracht kommt; sind doch alle philosophischen Disciplinen, die Darwin hier erörtert, nur Beiträge zu seinem großen, einheitlichen *Ens*, dem ihn auch diese Frage um einen Schritt näher bringt.

Verschmelzung der Elemente zu einem Ganzen und durch die hinzutretende Veränderungsfähigkeit der Wurzeln *dhadhâmi* (aind. *dádhâmi*, abakt. *dadhâmi*, gr. *τίθημι*, ahd. *tôm*, *tuom* für *tëtômi*, nhd. thue) hervorgieng. In jenem ältesten *dha* ruhten die verschiedenen grammatischen Beziehungen, die *verbale* und *nominale* sammt ihren Modificationen noch ungeschieden und unentwickelt, wie solches sich bis jetzt bei den Sprachen beobachten lässt, die auf der Stufe einfachster Entwickelung stehen geblieben sind. Ebenso, wie mit dem zufällig gewählten Beispiele, verhält es sich aber mit allen Worten des Indogermanischen."[1])

Der beiden Anschauungen zugrunde liegende Hauptgedanke ist also derselbe: auch die Sprache unterliegt, wie jedes organische Gebilde, natürlichen Gesetzen, nach denen sie sich fortwährend umbildet und verwandelt, aus einfachen Grundbestandtheilen (Nomina, Namen von Ideen) heraus zu differenziertester Ausgestaltung.

Mit dieser Fortbildung der Sprache haben die Bestandtheile ihres Schriftbildes nicht gleichen Schritt gehalten. Das beklagt Darwin in der sich unmittelbar daran schließenden Abhandlung "*Analysis of Articulate Sounds*" (*additional note XV* p. 347 ff.), wo er über die Unvollkommenheit und Unzulänglichkeit des Alphabetes spricht; in einer Art von kurzem Abriss der Lautphysiologie erörtert er zunächst die Lautbildung und bespricht dann, darauf sich stützend, den Bau des Alphabetes; es besteht nach ihm aus 31 Buchstaben die er in folgende Gruppen getheilt hat:[2]) *Mute and antesonant consonants, and nasal liquids [P, B, M, T, D, N, K, Ga, NG (v)]; sibilants and sonisibilants [W(M) sibilant, W sonisibilant, F, V, Th* (Φ) *sib., Th* (Θ) *sonisib., S, Z, SH* (Λ) *J* (Y), *H, Ch (in Scotch* I)], *orisonant liquids [R, L], four pairs of vowels [Aw, ah, a, e, i, y, oo, o].*

---

[1]) Diese Anwendung der Darwin'schen Theorie, wie sie Schleicher auch im folgenden weiter ausführt, ist später vielfach bestritten worden; vergl. dazu John Romanes, Die geistige Entwickelung beim Menschen, p. 264 ff., über Sprachwurzeln.

[2]) Ich führe die Namen der Gruppen hier wörtlich an, weil sie zum Theil Eigenthum Erasmus Darwins sind; die Zeichen in ( ) sind Lautbilder, welche er für die unvollkommenen Bezeichnungen des Alphabets vorschlägt.

Seine Anregungen auf dem Gebiete der Schriftverbesserung schließt er mit schönen Worten; er hofft, nun die Zeiten des Krieges vorbei sind, dass der thätige Geist aller Völker sich wieder jenen Wissenschaften zuwenden werde, die die Existenzbedingungen des Menschengeschlechtes verbessern, und so solle denn auch das Alphabet einer durchgreifenden Reformation unterzogen werden, die vielleicht das Etymologisieren der Wörter schwieriger macht, die aber die Aneignung moderner Sprachen weitaus erleichtern solle. Diese aber sind, in dem Maße als die Wissenschaften sich mehr und mehr verbreiten, auch ihrerseits auf langsamem, aber sicherem Wege zu größerer Deutlichkeit und Genauigkeit, als sie die alten besessen; und so, meint er, werden Metaphern in der Conversation nicht mehr nöthig sein und nur mehr als dichterischer Schmuck verwendet werden.

Im folgenden geht nun der Dichter abermals einen Schritt weiter, indem er auf die Bedeutung der Sprache in Bezug auf den „Fortschritt des Geistes“ zu sprechen kommt:

Wie die weichen Lippen und die schmiegsame Zunge geschickt sind, mit andern Geistern Gedanken auszutauschen,[1]) und wie der Ton, das Symbol des Empfindungsvermögens, in getrennten Gliedern (Wörtern, Sätzen) die langen Ideenzüge darstellt: so entspringt aus dem klaren Erfassen äußerer Dinge die bewegliche *(facile)* Kraft der Erinnerung.

Von hier aus nimmt das Reich der Vernunft, das über die ganze Welt herrscht, seinen Ausgang und scheidet den Menschen vom Thiere, doch auch wieder den Menschen vom Menschen; in allem steht ihm Vernunft zur Seite, sie misst mittels gedachter Linien Ellipsen, Kreise, Tangenten, Ecken und Bogen und stellt Wechselbeziehungen zwischen ihnen auf; prüfend wiederholt sie ihre Untersuchungen mit sorgfältiger Erwägung und bestimmt jeden Unterschied

[1]) Hiezu eine hübsche Parallele bei Lukrez:

„Hasce igitur penitus Voces cum corpore nostro
Exprimimus, rectoque foras emittimus ore
Mobilis articulat verborum daedala lingua
Formaturaque labrorum pro parte figurat.“

(De rerum natura IV 553—556.)

und jede Übereinstimmung in den Erscheinungen. Mit lebendiger Willenskraft wählt sie unermüdlich Mittel zur Erreichung bestimmter Endzwecke aus und Ursachen, um bestimmte Wirkungen herbeizuführen. Ihr Name verleiht aller menschlichen Wissenschaft Wert; auf der Grundlage der Natur baut sie die Werke der Kunst auf. 410

Ausgehend von dem Gedanken, dass das klare Bewusstsein der Ideen, das wir ja, wie bekannt, zunächst durch den Tastsinn allein, dann erst in Verbindung mit dem Gesichtssinn erlangt haben, unser Erinnerungsvermögen bewirkt, behauptet Darwin also hier, dass dieses Bewusstsein und der von ihm stammende Gebrauch der Willenskraft den Menschen über das Thier erheben, ihm die Herrschaft über die Welt und die Gewalt gegeben haben, die Natur durch Ausübung der Kunst in seinen Dienst zu stellen. (Vergl. *"Temple of Nature"*, p. 129 f., Note.)

Schon vor ihm hatte John Locke diese Unterscheidung getroffen; er sagt: *"It may be doubted, whether beasts compound and enlarge their ideas — — to any degree; this, I think, I may be positive in, that the power of abstracting is not at all in them; and that the having of general ideas,*[1]*) is that which puts a perfect distinction betwixt man and brutes, and is an excellency, which the faculty of brutes do by no means attain to. For it is evident we observe no footsteps in them of making use of general signs for universal ideas; from which we have reason to imagine, that they have not the faculty of abstracting, or making general ideas, since they have no use of words, or any other general signs.*

"Nor can it be imputed to their want of fit organs to frame articulate sounds, that they have no use or knowledge of general words, since many of them, we find, can fashion such sounds, and pronounce words distinctly enough, but never with any such application. And on the other side, men, who through some defects in the organs want words, yet fail not to express their universal ideas by signs, which serve them instead of general words; a faculty, which we see beasts come short in. And therefore, I think, we may suppose, that it is in this that the species of brutes are discriminated from man; and it is that proper difference wherein

[1]) Gleichbedeutend mit *notions*.

they are wholly separated, and which at last widens to so vast a distance: for if they have any ideas at all, and are not bare machines (as some would have them) we cannot deny them to have some reason. It seems as evident to me, that they do, some of them in certain instances reason, they have sense, but it is only in particular ideas, just as they received them from their senses. They are the best of them tied up within those narrow bounds, and have not (as I think) the faculty to enlarge them by any kind of abstraction."[1])

Diese Scheidung, die Locke zwischen der psychischen Natur des Thieres und des Menschen macht, ist also noch eine ziemlich unbedingte; zum mindesten bestreitet er, und wohl nicht nur für die unserer Erfahrung zugänglichen Perioden der Weltgeschichte, die Möglichkeit einer Fortentwickelung der thierischen Psyche, die er ja immerhin bis zu einem gewissen Grade zugibt.

Hier nun geht Darwin einen gewaltigen Schritt weiter, wenn er sagt:

„Whence Reason's empire o'er the world presides,
And man from brute, and man from man divides."
(III, v. 401, 402.)

Dieser Satz stellt ein ganz neues entwickelungsgeschichtliches Zwischenglied zwischen den Menschen und das unvernünftige Thier hinein, noch eine Classe von „Menschen", die aber viel niederer ist als die, aus welcher ein Goethe oder ein Shakespeare hervorgegangen; zur vollständigen Einsicht in eine rein naturgemäße Entwickelung, die die geistigen Fähigkeiten parallel zur phylogenetischen Namensgeschichte der einzelnen Lebeformen durchgemacht haben, und die heute bei der mehr und mehr zum Lichte drängenden monistischen Weltauffassung sich in wissenschaftlichen Kreisen fast überall Eingang verschafft hat, fehlt hier Darwin nur mehr das deutlich ausgesprochene Zugeständnis, das man dem Fortschritte auch der Thierpsyche unbedingt gemacht und dadurch den principiellen Unterschied zwischen Mensch und Thier auch dahin aufgehoben hat.

[1]) *"An Essay concerning human understanding"*, Book II, chapt. XI, § 10, 11.

Lassen wir zu diesem Punkte einen geistvollen, neueren Forscher zuworte kommen, der diesen zuletzt gekennzeichneten Standpunkt mit klarer Unzweideutigkeit vertritt:[1]) „Wenn wir den großen Fortschritt bedenken, den, gemäß der Entwickelungslehre, der paläolithische Mensch bereits über die höheren Affen hinaus zurückgelegt haben muss, und wenn wir nicht übersehen wollen, dass alle Rassen des heutigen Menschen den ungeheuren Vortheil einer Sprache besitzen, wodurch sie das Resultat ihrer eigenen Erfahrung ihrer Nachkommenschaft vermitteln, so scheint mir die Schwierigkeit vielmehr darin zu liegen, wie es zu erklären sei, dass, mit einem solchen Vorsprung und solchen Vortheilen, die menschliche Rasse sowohl zur Zeit ihres ersten Auftretens in der geologischen Geschichte als auch mit Rücksicht auf die große Mehrzahl der bestehenden Rassen in dem lang andauernden Stillstand ihres geistigen Lebens noch so sehr an das Thier erinnern kann."

Durch diese Gegenüberstellung der beiden Ansichten, des empirischen Philosophen einerseits, der sich, getreu seinem Grundsatze: *nihil est in intellectu, quod non fuerit in sensu*, hier damit begnügt, die seinen Sinnen zugänglichen Thatsachen festzustellen, ohne ihren inneren Zusammenhang zu ahnen, — des modernen Naturforschers anderseits, dem der Geist überall in der Natur sichtbarlich entgegentritt und für den es einen Geist außer der Natur nicht gibt, der also den Zusammenhang anscheinender und äußerlicher Verschiedenheiten wohl erkannt hat, glaube ich, das Fortschrittliche der Entwickelungsfrage, an der ja Darwin so regen Antheil nahm, genügend gekennzeichnet zu haben.

Lockes erkenntniskritischer Verstand hat ihr entschieden einen bedeutenden Grundstein gelegt: das ernste Ringen nach Erkenntnis „als höchstes Gut des Menschen", wie schon Spinoza es nennt, war ja auch der Hauptgedanke, der seine ganze Philosophie durchzieht und die Formen, in die er sie schmiedete, wurden zu einer festen Norm für lange Zeit in England und darüber hinaus. Sicherlich verdankt Erasmus Darwins Naturerkenntnis ihm zum großen Theile

[1]) John Romanes, Die geistige Entwickelung beim Menschen, Leipzig 1893, p. 15 f.

die Höhe, die sie in seinem letzten Lebenswerke *"The Temple of Nature"* einnimmt, indem er ihr die breite Basis empirischen Erkennens und philosophischer Schulung überhaupt verliehen.

Und wir können wohl sagen, Erasmus Darwin ist der erste gewesen, der hier einen Schritt weiter gewagt, indem er in die mannigfaltigen Erscheinungen anorganischer Gestaltung und organischen Lebens den Entwickelungsgedanken hineingetragen hat — schüchtern oft nur, wie wir gesehen haben, und ohne festen Halt, einen Funken nur in das gehäufte Stroh veralteter Dogmatik, einen Funken aber, der nachmals zu gewaltiger Flamme emporschlagen sollte, für die es heute kein Erdrücken und Ersticken mehr gibt.

Kehren wir nach dieser längeren Abschweifung zum Thema zurück; der Mensch ist also auf der höchsten Stufe vernünftigen Denkens angelangt, er bildet Urtheile, ist willensthätig, unterwirft Naturkräfte seinen Interessen und erfüllt die Welt mit den Erzeugnissen seiner Kunst.

Beispiele und Vorbilder wunderbarster Art dafür fand der feine Beobachter im Thierreich, besonders bei den Insecten, die, mit feinstem Tastsinn begabt, den Menschen in manchen Künsten und Findigkeiten weit übertreffen. Viele derselben, sagt er (p. 131, Note), müssen schon, nach Maßgabe verschiedener Umstände, vor den gegenwärtigen erworben worden sein, da ja der große Erdball mit allem, was ihn belebt, sich in einem Zustande beständiger Veränderung und Vervollkommnung befindet.[1])

Die Wespe heftet ihr Papierhaus an die Wohnungen des Menschen; die fleißige Biene füllt, vor Frost gesichert, für den Winter ihre wächsernen Zellen; die kluge Spinne webt mit klebrigem Faden ihr festes und doch ungemein feines Netz; wenn Muttererwartungen die Sorgen des Zaunkönig-Weibchens vergrößern, so macht es sich auf die Suche nach Federn und bettet die Wiege mit Moos aus; ihrer Verwandlung bewusst, kleben die Raupen der Seidenspinner ihre Fäden an die Blätter und spinnen sich ein.

[1]) Mit deutlichem Anklang an die oben behandelte Frage stellt Darwin hier diese Beziehung zwischen Größtem und Kleinstem auf; vergl. Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur, Bd. II, p. 533.

Sag an, fährt er nun mit Beziehung auf all diese wunderbaren Leistungen fort, entsprangen diese zarten Willensäußerungen auch klaren Ideen der forschenden Sinne? Wurden sie durch Nachahmung vom Vater auf den Sohn vererbt oder in stummer Sprache überliefert? Oder giengen sie aus irgend einem uranfänglichen Zustande von Mückenlarven oder winzigen Milben hervor und übertrugen sie vorsorglich von niederen zu höheren Insecten-Arten *(on each vicissitude of insect-state)*? Weise in der Gegenwart und nicht blind für die Zukunft, ketten sie das vernünftig handelnde Thier auch niederer Art *(reptile)* an das Menschengeschlecht: 432

Diese Antwort führt Darwin zur höchsten Höhe des entwickelungsgeschichtlichen Gedankens; nachdem er im 1. und 2. Canto, „Production und Reproduction des Lebens", Urzeugung der Organismen und Einheitlichkeit ihrer Entwickelung in ihren mannigfachen Formen dichterisch dargestellt hat, ist der Kernpunkt des bedeutungsvoll „Fortschritt des Geistes" genannten dritten Cantos der Satz, dass auch die Psyche immer höhere Ziele anstrebe und ihr höchstes im Menschen erreicht habe; dass uns dabei einzelne Stufen ihres Entwickelungsganges wunderbar deutlich erhalten sind, dass es Überhebung im Menschen wäre, das nicht anzuerkennen und an teleologischen Dogmen wie etwa dem des Daseins der Natur um seinetwillen festzuhalten:

"Stoop, selfish Pride! survey thy kindred forms,
Thy brother Emmets and thy sister Worms!"[1])

(v. 433, 434.)

Die ehrliche Überzeugung Erasmus Darwins von der großen Natureinheit, seinem *"living Ens"*, ist hier seinen mangelhaften Beweismitteln, die erst seinen großen Nachfolgern zu durchschlagender, überzeugender Kraft auch in theoretischer Beziehung erstehen sollten, weit vorausgeeilt; mit diesen Worten hat er das Ergebnis der Forschungen Darwins des Enkels und Haeckels vorweggenommen: das ununterbrochene Band eines einheitlichen Entwickelungs-

[1]) Vergl. „Zoonomie" XVI 16, 4; *"Temple of Nature"*, Canto IV, v. 428.

ganges spinnt sich vom ersten Aufflackern des organischen Lebensfunkens bis zur reinsten Flamme seiner Entwickelungshöhe.

Das Übergewicht über die andern organischen Lebenserscheinungen verdankt der Mensch eben nur größerer Energie und Thätigkeit der Willenskraft, dem unterscheidenden Plus seiner Entwickelungsstufe, das ihn zu seiner weltbeherrschenden Höhe emporgerungen.

Deine mächtigen Thaten, o Wille, so ruft der Dichter jene gewaltige Geisteskraft an, begleiten stets die Ausführung eines Werkes, soll diesem ein befriedigendes Endziel gesichert sein. Das Mittel dazu: seine Wünsche und seine Be-
438 dürfnisse auszudrücken, die Sprache, zeichnet den Menschen besonders aus. Für zukünftige Werke formen und verfeinern seine Hände in der geistgewaltigen Schule der Kunst unermüdlich neue Werkzeuge; für Geld müht er sich ab, zukünftige Wohlfahrt zu erlangen, zum Himmel sendet er mit lauter Stimme seine gewinnsüchtigen Gebete. Ihn entzückt süße Hoffnung, finstere Furcht durchdringt ihn; Laster wie Tugend ziehen ihn in ihre Arme.

In all diesen Fähigkeiten: dem Anfertigen fördernder Werkzeuge, dem Arbeiten um Geld, sieht Darwin nur Mittel und Anstalten, „Vergnügen" hervorzubringen; sie alle, wie auch das Gebet zur Gottheit, das ja auch nur ein Werben um Glück ist, sind der menschlichen Natur charakteristisch zu eigen.[1]) Und welches Ergebnis krönt all das Hasten und Drängen?

Unangefochten ragt im Plane der Natur die Denkfähigkeit des Menschen über alles empor, aber nur die wenigen wahrhaft Denkenden ziehen die Arbeit der Ruhe vor, und auch sie denken nur, um zu irren; erkennen nur, um zu trauern! —

An diese Erkenntnis knüpft Darwin die Bemerkung (p. 134, Note), dass es Philosophen gegeben habe, die aus diesem Grunde glaubten, das Erwerben von Kenntnissen vermindere die Glückseligkeit ihres Besitzers; eine Meinung, die, wie er meint, sich durch so lange Zeit von der Wissbegierde und dem daraus entstandenen Elend der ersten Menschen herleiten mag.

---

[1]) Vergl. *"Temple of Nature"*, p. 133, Note.

Eine solche Anschauungsweise aber verwirft unser Dichter gänzlich: Vorhersicht und Macht des Menschengeschlechtes werden durch Willensbethätigung im Erwerben von Kenntnissen bedeutend erhöht; mittels ihrer Hilfe kann vielem Übel ausgewichen, kann viel Gutes gewirkt werden, ohne dass deshalb die Sinnenfreuden, in so reichem Maße *(so extensively)* als nur ein Thier oder ein Wilder sie genießt, beeinträchtigt zu werden brauchen. (Diesen aber ist ja das Reich geistiger Freuden verschlossen, ein beklagenswerter Verlust, den sie freilich nicht selbst empfinden.)

Dieser Gedanke wird nun in ein schönes poetisches Bild gekleidet:

In Edens Hainen, der Wiege der Welt, stand ein schöner Baum mit geheimnisvoll geschlossenen Blüten; an schweren Zweigen hieng die gereifte Frucht der Erkenntnis; in süßer Unschuld flogen die ruhigen Stunden dahin: Liebe und Schönheit erwärmten die gesegneten Gefilde, bis unsere betrogenen Voreltern die lockende Frucht pflückten und dadurch der Unterscheidung zwischen Recht und Unrecht inne wurden. Seitdem bildete das Denken Gutes und Böses, wie es in Zügen den Menschengeist durchwogte, in seinem hellen Spiegel ab, und das Gewissen empfand von da ab die Schmerzen der Scham, des Mitgefühls und der Schuld, zumal als um des Hungers willen Blut vergossen wurde.

Aus diesen schrecklichen Geisteszuständen greift der Dichter das Mitgefühl *(sympathy)* heraus, das ihm für spätere Zeiten einen Vorwurf auch für freundlichere Bilder gibt und mit schönerem Lichte die Menschen erfreut. Wir verdanken es der Nachahmung.

Wenn sie den raschen Blick beobachtend umherschweifen lässt, mit der mimischen Kunst ihrer Hände associierte Gedanken erregt und die Seele mit Sorgen oder Entzücken bestürmt, dann erscheinen die umschatteten Scenen des Lebens heller und schöner, und sanfte Bewegung durchzieht den fühlenden Geist.

So erregt also, nach der Ansicht Erasmus Darwins, die Nachahmung unsere Sympathie; ein fröhliches Gesicht löst auch in unserem Innern Fröhlichkeit aus, ein trauriges stimmt uns selbst herab; in vielen andern Dingen bemerken wir dasselbe; immer wirkt jene Function, die in der

Psychologie Darwins eine so große Rolle spielt, auf uns (vergl. Canto III, v. 294 ff.). Dieses auch im moralischen Leben mächtige Agens ist die Begründung aller unserer intellectuellen Sympathien mit den Freuden und Schmerzen anderer und bedeutet daher für uns die Quelle aller mensch-
466 lichen Tugenden.[1])

Ähnliche Theorien wurden noch in neuerer Zeit, etwa von Bain *(Mental and Moral Science,* 1868), aufgestellt; dass z. B. der Grund der Sympathie in der starken Nachwirkung liege, welche wir für frühere Zustände des Leidens oder Vergnügens empfinden, u. s. w.; sie hat erst Charles Darwin in die rechte Bahn gelenkt: er sieht in der Sympathie als solcher, wie sie auch entstanden sein mag, einen Instinct, der besonders auf geliebte Gegenstände gerichtet ist, und zwar in derselben Weise, wie sich bei Thieren die Furcht besonders gegen gewisse Feinde richtet; er bemerkt dazu weiter:[2]) Da die Sympathie hiedurch eine bestimmte Richtung erhält, so wird die gegenseitige Liebe der Mitglieder einer und derselben Gemeinschaft ihre Grenzen erweitern. Immerhin aber gibt auch Charles Darwin ausdrücklich zu, dass die Kraft der Sympathie durch Selbstsucht, Erfahrung und Nachahmung verstärkt wird.

Man könnte mir den Vorwurf machen, es sei diese Art der Vergleichung eine etwas gewagte deshalb, weil nicht ohneweiters einzusehen sei, dass die Begriffe von Sympathie bei dem phantasiereichen Dichter des 18. Jahrhunderts und dem nüchtern denkenden Naturforscher der zweiten Hälfte des neunzehnten dieselben seien; wenn wir hier zwischen beiden auch keine vollständige Übereinstimmung, keine Deckung finden, so rechtfertigt sich die Vergleichung doch durch das Interesse an dem Auffassungsverhältnis von Großvater und Enkel, an jenem nothwendigen Ingrediens, das wir in des jüngeren Darwins Begriff von Sympathie finden. Wie in so vielen Fällen, so lagen auch in dem empiristischen Naturalismus, als dessen Vertreter Erasmus Darwin, der philosophische

[1]) Die pathologische Seite der Sympathie behandelt Erasmus Darwin für sich ausführlich in seiner „Zoonomie", Section XXXV.

[2]) Charles Darwin, Die Abstammung des Menschen und die natürliche Zuchtwahl, Bd. I, p. 69.

Schüler Lockes, uns entschieden entgegentritt, noch viele dualistische und mystische Züge verborgen. Charles Darwin, dessen geklärte Anschauungsweise all das längst abgestreift hat, sieht in der Sympathie nicht mehr die Quelle aller Tugenden; Schmerz und Freude über äußere Vorgänge sind ihm bloße Reflexwirkungen, Handlungen sympathischer Freundlichkeit, die wir andern erweisen, der Ausfluss instinctiver Hoffnung, im Austausch Gutes zu erfahren.

Erasmus Darwin hat seine Auffassung von der Sympathie in schöne poetische Form gekleidet.

Der Seraph Sympathie steigt vom Himmel herab und neigt sein strahlendes Haupt über die Erde; in das kalte Menschenherz haucht er himmlische Glut und träufelt Liebe von seinen funkelnden Schwingen. Segnend schweift sein milder Blick über die Welt, alles erschauend. Sein Ohr vernimmt die Klage des Einsamen, es trinkt jeden leise geflüsterten Seufzer. Er drückt die Klinke an der versperrten Thür des bleichen Unglückes auf, er öffnet die geballte Faust des Geizes den Armen; er entriegelt das Gefängnis, befreit den Sclaven, gießt seine sanfte Sorgfalt über die zur Unzeit Schwermütigen aus, deutet mit erhobener Hand nach den Reichen über den Sternen und erfreut die Welt mit allumfassender Liebe.

In den verstörten Sinn stehlen sich seine schmeichelnden Worte hinein und lehren das selbstsüchtige Herz, was andere fühlen; mit heiliger Wahrheit lenken sie jeden irrenden Gedanken in die rechte Bahn zurück, verbinden Geschlecht mit Geschlecht, vereinen Seele mit Seele; vom Himmel herab steigt der moralische Gedanke, der dem Wilden den Drang zur Geselligkeit einflößt. 484

Dieser Schlussatz, das Ergebnis der Auseinandersetzung, zeigt uns Erasmus Darwin noch ganz als den Idealisten. Damit etwas Gutes geschehe (hier also das Zusammenschließen der Gesellschaft), muss ein moralischer Gedanke *a priori* vorhanden sein. Wie ganz anders urtheilt hier Charles Darwin! Er findet gerade das umgekehrte Verhältnis heraus: Das sogenannte moralische Gefühl, sagt er, ist ursprünglich aus den socialen Instincten entstanden, also eine rein empirische Erkenntnis — sollte eine Gesellschaft bestehen, so müsste sie gewisse Normen moralischer

Natur aufstellen, auf die sich ihr Bestand gründete.[1]) Indem der große Enkel des Dichters so den Gedanken der Gesellschaftsgründung als etwas aus äußeren Gründen bewirktes Priorisches, die moralischen Grundlagen ihres Bestandes dagegen als etwas daraus naturgemäß Resultierendes ansah, ist er gerade auf umgekehrte Weise zu dem Causalnexus von Gesellschaft und Moral gekommen.

Aber eben dieser Moralitätsgedanke kann damit seine Bestimmung und sein ethisches Ziel nicht in bloßer Selbsterkennung finden, die in ihrer auf das Individuum beschränkten Ausschließlichkeit dem Aufgehen einer Vereinigung in einem Gemeingedanken entgegenstünde; und so erklärt Erasmus Darwin den berühmten Ausspruch Sokrates' „*γνῶθι σεαυτόν!*" für einseitig, da sein Urheber nicht hinzufügte: „Erkenne auch andere Menschen!" Nur der christliche Hauptgrundsatz enthalte einzig und allein die volle Wahrheit, jener Satz, der in leuchtenden Lettern über dem Altar der Natur eingeschrieben steht:[2])

"In Life's disastrous scenes to others do,
What you would wish by others done to you."

(v. 487, 88.)

Bezeichnenderweise hat Darwin diesen Gedanken des Christenthums, den selbstlosen Altruismus, mit einem Naturerfordernis in Einklang gebracht: würden alle Völker, schließt er seine Ausführung darüber (p. 137, Note), dem Gebote „Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!" aufrichtigen Herzens Folge leisten, die gegenwärtige Glückseligkeit der Menschheit würde sich vertausendfachen.

Begeistert von diesem erhebenden Gedanken wünscht er ihn überall gehört, überallhin verbreitet: Traget, ihr Winde, dies heilige Gesetz über die ganze Welt; ihr Völker, hört es, ihr Könige, gehorcht ihm!

Die Priesterin schließt ihre Rede.

Athemloses Erstaunen durchdringt die anbetende Menge, macht das weitgeöffnete Auge erstarren und fesselt die stumme Zunge. Verstummt die Klage des Mangels, verhallt

[1]) „Die Abstammung des Menschen", I 83.

[2]) Vergl. Erasmus Darwin, *A Plan for the Conduct of Female Education in Boardingschools,* deutsch von W. Hufeland, Leipzig 1822, Abschnitt IV.

der Schrei des Elends — milde trocknet das schöne Mitleid jedes feuchte Auge. Mit süßer Stimme wendet sich der Friede an die seraphische Gestalt der Tugend — diese schließt ihn an ihr hochklopfendes Herz. 496

Auf das ideale Ziel der vollkommenen Einheit in gemeinsamen Bestrebungen, das Ziel, das uns der Dichter hier in schöner, phantasiereicher Gestaltung bereits als verwirklicht zeigt, bewegen wir uns langsam, aber mit stetem Fortschritt über die immer höher führenden Stufen der Erkenntnis zu. Wie oft war dieser Gedanke seither Gegenstand der Erörterung! Jedes ehrliche, sociale Streben hat ihn zum Gipfelpunkt seiner Bemühungen. Und dass er auch einem naturgemäßen Entwickelungsgange als Ergebnis vorgezeichnet ist, das hat in unsern Tagen, ganz im Sinne Erasmus Darwins, obgleich unabhängig von ihm, niemand schöner ausgesprochen als Wilhelm Bölsche, dessen Worte ich hier zum Schlusse anführe: „— — — es soll sich erst erfüllen, dass alle Menschen auf Erden eine einzige Hilfsgenossenschaft, einen Stock, ein höheres Individuum wirklich bilden. Wir hoffen es, haben es aber noch nicht. Immerhin kann die allgemeine Tendenz nach einer Universal-Stockbildung des Menschenthieres auf Erden nicht schärfer bezeichnet werden, als gerade mit diesem äußeren Idealwort. Was die Quallen und Korallen sich wahrlich noch nicht träumen ließen, darauf steuern wir in all unsern besten Momenten bereits bewusst hin; auf den Versuch, sämmtliche fünfzehnhundert Millionen Menschen zu einem Stock, einem Baum, einem unermesslichen, erdumspannenden Riff zusammenzukeilen, — zu dem einen wahren Überindividuum — dem Übermenschen ‚Menschheit'. Christus ist gewissermaßen der große Markstein, auf dem diese oberste Stockbildung zum erstenmal als Wegweisung bewusst angeschrieben stand. Das Gebot ‚Liebe deinen Nächsten wie dich selbst!' war die allgewaltige Stockparole gegenüber aller Personenweisheit."[1])

[1]) „Das Liebesleben in der Natur", II 128 f. Es bedarf keines besonderen Hinweises, wie genau diese letzte Gegenüberstellung Bölsches mit Erasmus Darwins Ansicht übereinstimmt.

IV.

Vom Guten und Bösen.

Wie in den vorhergehenden Cantos das naturgemäße Entstehen des Belebten aus dem Unbelebten und die Bildung des Geistes seinerseits aus dem Belebten gezeigt, also ein Weltbild gemalt wurde, „in dem alles zum Ganzen sich webt", so wird hier sozusagen recapitulierend nochmals die geistige Welt als Entwickelungsstufe, innig verbunden mit der materiellen, dargethan und die sich aus dem so klargelegten Entwickelungsgebilde ergebende Summe des Glückes und des Unglückes gezogen.

In geschickter Weise knüpft der Dichter an den vorhergehenden Canto an. Die Muse klagt, dass nur allzu wenige im weiten Gebiete der Natur dem heiligen Rufe der Sympathie Folge leisten, die ja, wie wir gesehen haben, die einzige Führerin zu einer höheren Einheit, der des wahren Menschenthums ist.

Unhemmbare Begierden entstehen aus den den Menschen eigenthümlichen Trieben, und nur zu oft unterliegt das reine Denken der Selbstsucht.

Glücklich ist da der Weise, der gelernt hat, in den Naturgesetzen Ursache und Wirkung zu erkennen! Mit gelassenem Blick schaut er in das gierige Grab und fürchtet nicht die Stimme des unerbittlichen Schicksals.[1])

Überall in der Natur wüthet der ewige Kampf ums Dasein; der Dämon Krieg entfaltet sein Banner, und das laute Krachen der Geschütze zerreißt den Himmel; Schwerter klirren an Schwerter, Pferde rennen zusammen, Menschen-

[1]) *inexorable fate,* ein Citat, das nach des Dichters eigener Angabe ziemlich wörtlich aus Virgil, *Georgica* II 490, entnommen ist, wo es heißt:

„Felix qui potuit rerum cognoscere causas,
Quique metus omnes, et inexorabile fatum
Subjecit pedibus, strepitumque Acherontis avari."

brüder zerstampfen einander, und ganze Völker gehen so zugrunde. Der Tod schwingt seine ungeheure Sense in riesigem Bogen, und schaudernd verlässt das Mitleid die blutigen Gefilde.

Ganz ähnlich findet sich der Gedanke dieses Kampfes bei Lukrez ausgesprochen, nur dass er ihm eine weitere Fassung gegeben hat:

„— — — *Sic rerum summa movetur*
Semper, et inter se mortales mutua vivunt,
Augescunt aliae gentes, aliae minuuntur;
Inque brevi spatio mutantur saecla animantum:
Et, quasi Cursores, vitai lampada tradunt.“

(*De rerum natura* II 74—78.)

Und wie Lukrez dem Gedanken dieser ewigen Zerstörung ein weiteres Feld gibt, so verallgemeinert ihn auch Erasmus Darwin; nicht unter den Menschen allein richtet ja der Daseinskampf solche Verheerungen an, auch im Thierreich, ja selbst im Pflanzenreich wird er mit Nachdruck geführt.

Wolf und Wölfin zerreißen mitleidlos das unschuldige Lamm. Der kreisende Adler schießt aus der Höhe herab und packt die arglose Taube. Lamm und Taube aber nähren sich ihrerseits wieder von lebender Natur, indem sie das junge Gras abweiden und Samenkörner zermalmen.[1])

Nicht schont die Eule, die, ein Minstrel der Nacht, auf ihrem leisen Fluge süße Töne singt,[2]) noch auch die hungrige Nachtigall den Glühwurm, dessen Dahinschweben sie entzückt, wie er mit heller Lampe die mitternächtige Stunde

---

[1]) Auch dieser Satz ist einer Stelle aus Virgil, *Bukolika* II 64, entnommen, wo allerdings die Bedeutung eine andere ist. Dort wird nämlich dargethan, wie jedes Geschöpf mehr seinem Vergnügen nachgeht, und es ist ein dichterischer Effect damit verbunden, die Arten des Vergnügens abstufend so aneinanderzureihen:

„*Forte laena lupum sequitur, lupus ipse capellam*
Florentem cytisum sequitur lasciva capella.“

[2]) Hier hat die Gegenüberstellung poetischer Gegensätze den Dichter wohl etwas hingerissen; Eulen, deren eigenthümliche, alles eher als angenehme Töne zu so vielen durchaus nicht freundlichen Vorstellungen des Aberglaubens geführt haben, „*smit with sweet tones*“ zu nennen, ist etwas befremdend.

erhellt, den grünen Stamm hinanklettert und die schlafende Blume tödtet.[1])

Die giftige Stechfliege begräbt ihre zahllose Brut im Leibe der Hirsche, der Stiere oder Pferde; die hungrigen Larven, von der Wärme des Körpers ausgeheckt, fressen sich ihren Weg durch das lebendige Eingeweide und dringen so bis ans Tageslicht vor.[2]) Die geflügelte Schlupfwespe bohrt mit scharfem Stachel die Larven anderer Insecten an, um so ihr Junges unterzubringen; der grausame Gast wühlt sich auf seidenweichem Wege hinein und zerstört die Lebensorgane seiner Stiefmutter. Die gierige Libelle ferner verschlingt mit Kiefern von Stahl ganze Insecten-„Provinzen" bei einer Mahlzeit. Streitbare Bienenschwärme erheben sich auf raschelnden Flügeln und tödten einander zu Tausenden mit giftigem Stachel.

Auf diesen letzten Punkt, als den interessantesten, kommt Darwin ausführlicher in der „Phytonomie" (Section XIV 3, 7) zurück; dort heißt es: *"The bees of one society frequently attack those of another society, plunder them of their honey, and destroy most of them in battle; in this respect resembling the societies of mankind!"* Darwin selbst beobachtete mehrere solche Raubkriege auf seiner Besitzung und berichtet, dass die Hartnäckigkeit beider Theile eine außerordentliche gewesen sei; erst nach langen vergeblichen Versuchen sei es ihm durch gänzliche örtliche Absonderung gelungen, sie zu trennen.

---

[1]) *And slay the sleeping flower:* ich halte den Ausdruck *slay* hier für die Bezeichnung eines schädlichen Einflusses seitens der Leuchtkäfer auf die Blumenblüte. Die sorgfältige Beobachtungsweise, die Erasmus Darwin den Erscheinungen auf diesem Gebiete widmete, macht aber den Schluss schwer, es handle sich hier um eine unrichtige Auffassung, etwa hinsichtlich der Nahrungsaufnahme dieser Thiere, die allenfalls der Pflanze zum Schaden gereichen könnte; denn wir wissen, dass die Leuchtkäfer sich von Schneckenschleim und Schneckeninnerem nähren; eine Verzeichnung dieser Beobachtung findet sich zwar weder in Linnés *Systema naturae* noch in dem einschlägigen Capitel von Darwins „Phytologie" (II. Theil, Section XIV, *Diseases of Plants),* das ist aber noch kein stricter Beweis, dass Darwin sie nicht gekannt haben sollte; mir erscheint die Stelle etwas unklar.

[2]) Es ist indessen bewiesen, dass die Östridenlarven nicht, wie Darwin in seiner Note behauptet (p. 143), die Drehkrankheit der Schafe u. s. w. verursachen. Vergl. Brehm, Thierleben, Leipzig 1877, IX 472.

Aber auch über das Thierreich hinaus herrscht der Krieg.

Selbst die lächelnde Flora lenkt ihren Schlachtwagen durch die dichten Reihen der Pflanzenkrieger. Gräser, Sträucher und Bäume erheben sich mit kräftiger Bewegung nach Licht und Luft und ringen noch hoch oben in der Luft *(in the skies).*[1]) Unten aber kämpfen die Wurzeln mit gegenthätigem Bestreben um Feuchtigkeit und Boden; um die hohe Ulme schlingt sich schmeichelnd der Epheu und erdrosselt in tödlicher Umarmung den vergebens widerstrebenden Freund.[2]) Giftiger Thau fließt aus dem Holze des Mancinellabaumes und versengt mit zehrender Berührung die Pflanzenwelt um ihn herum.[3]) Dicke schwärzliche Blätter, an aufstrebenden Halmen gewachsen, schmälern mit Brand und Mehlthau die reichen Kornfelder, und Scharen von Insecten fressen mit ruhelosem Zahn die zarten, noch kaum entfalteten Knospen und bohren die sich zerblätternden Blüten an.

Auch in dem „schuppigen Reich der Fische" wird der gewaltige Kampf unaufhörlich und mit der gleichen Unerbittlichkeit geführt. So zeigt sich dem erstaunten Tage in der Luft, auf der Erde und im Meere ein einziges großes Blutschauspiel, ein ungeheures Grab thut sich vor ihm auf; der Arm des Hungers schleudert seine Todespfeile nach

---

[1]) Dieser Gegenstand, des eigentlichen Pflanzenlebens, ist erst von Charles Darwin zu einem ausgedehnten Felde wissenschaftlicher Untersuchungen gemacht worden; der Hauptsache nach hat er die Ergebnisse derselben in seinem Werke „Die Bewegungen und Lebensweise der kletternden Pflanzen" (deutsch von Victor Carus, Stuttgart 1876) niedergelegt, wo er mit Beziehung auf unsere Stelle sagt (cap. V, p. 144): „Pflanzen werden Kletterer, damit sie, wie vermuthet werden kann, das Licht erreichen und eine große Fläche der Einwirkung des Lichtes und der freien Luft aussetzen können."

[2]) Vergl. dazu die schöne Auffassung, die Goethe in seinem Gedichte „Amyntas" in dieses verderbliche Verhältnis legt. Dort legt der Geschädigte sogar Fürbitte ein:

„Soll ich nicht lieben die Pflanze, die, meiner einzig bedürftig,
Still mit begieriger Kraft mir um die Seite sich schlingt?"

[3]) *Mancinella*, vergl. *manchineel (hippomane mancinella)*, ein Baum auf Westindien, der um seinen giftigen weißen Saft bekannt ist.

Tausenden von Opfern und macht die kriegslustige Welt zu einem großen Schlachthaus.

66 Nicht alsogleich wird, wie wir sehen werden, der Dichter sich über die Ursache dieses ungeheuren Kampfes gerecht; er stellt die Frage nach ihr nicht wie sein classischer Vorkämpfer Lukrez mit klarer und deutlicher Präcision:

„Praeterea genus horriferum Natura Ferarum
Humanae genti infestum terraque marique,
Cur alit, atque auget? Cur anni tempora morbus
Apportant? Quare mors immatura vagatur?“ [1])

Denn zur Beantwortung dieser Frage fehlen ihm noch weitere Voraussetzungen, die er in den folgenden Punkten aufbaut und damit zu einem wirklichen Resultate gelangt. (Vergl. Capitel IV.)

Interessant sind die Betrachtungen, die Erasmus Darwin an diese Idee des Kampfes anknüpft: Da Pflanzen niedere Thiere sind, sagt er (p. 147, Note), die am Boden haften, und da die sich fortbewegenden Thiere dieselben als Beute betrachten oder auch einander gegenseitig nachstellen, so kann man die Welt thatsächlich ein großes Schlachthaus nennen.

Und nun greift er aus diesem Treiben eine praktische Lehre heraus: Da die verdaute Nahrung der Pflanzen (also ihre Secrete) hauptsächlich aus Zucker besteht, aus dem wieder Pflanzenschleim, Stärke und Öle sich bilden, so scheint es, dass der in den Pflanzengefäßen vor sich gehende Process der Zuckerbereitung die große Lebensquelle aller organisierten Lebewesen ist. Sollte nun, fügt er bedeutsam hinzu, unsere fortgeschrittene Chemie jemals die Kunst entdecken, Zucker aus erdigen oder gasförmigen Stoffen ohne die Beihilfe der Vegetation herzustellen, so würde die Nahrung für die Thiere ebenso reichlich werden als Wasser, und sie könnten, ohne einander nachstellen zu müssen, so dicht wie Grashalme auf der Erde leben, ohne eine andere Einschränkung als die des Raumes zu gewärtigen zu

---

[1]) *„De rerum natura“* V 219—222.

haben.[1]) Wir haben es hier wieder mit einer der vielen Anticipationen nachmaliger Fortschritte der Wissenschaft zu thun: thatsächlich erfüllte sich die Hoffnung Darwins im Princip bereits fünfzig Jahre nach dieser Äußerung, als es zum erstenmal gelang, organische Körper aus anorganischen Stoffen herzustellen.[2])

Des Interesses halber bleibt ferner noch seine Ansicht über den Grund des besprochenen Verhältnisses zwischen Pflanze und Thier zu erwähnen; er meint, zur Zersetzung von Wasser und Luft und zur Umwandlung in Zuckerstoff waren mehr oder weniger ausgebreitete Wurzel- und Blätteranlagen unumgänglich nothwendig; das wäre aber, schließt er weiter, völlig unvereinbar mit der beweglichen Lebensweise der Thiere, die daher zum großen Theile auch von Pflanzen leben und so eine bereits zubereitete Masse (die sie selbst also nicht herzustellen imstande sind) in sich aufnehmen und sie zum Zwecke höherer Belebung und größeren Empfindungsvermögens weiter verarbeiten. Es ist charakteristisch, wie Darwin überall Entwickelungsbeziehungen aufzustellen bemüht ist: wenn er hier die Pflanzen als „niedere Thiere", also Entwickelungspräcedenzen ansieht, so bedienen sich die höherstehenden Thiere selbst bereits derselben zu eigener Erhaltung und Ausbildung. Ein weiteres Indicium zur Frage des „Kampfes ums Dasein".

Und nun fährt er fort:

Überall also sieht man das Walten des unerbittlichen Schicksals; ihm beugt sich auch die hohe Stirn des Menschen, hinter der die stolzen Gedanken wohnen; auch die Weisen, Heiligen und Helden kann die Liebe dem Grabe nicht entreißen, die Tugend kann sie davor nicht schützen. Die andern aber drückt der Mangel mit Kälte und Hunger, wie das Übermaß an Völlerei, Hitze und Arbeit; Peitsche, Stachel und Sporen bedrängen sie, das auflodernde Feuer

[1]) Krause theilt mit („Erasmus Darwin und sein Verhältnis zur Geschichte der Descendenztheorie", p. 197), dass er diese Stelle schon im I. Bande des *"Botanic Garden"*, p. 470, der von ihm benützten Ausgabe *(The Economy of Vegetation,* London, Johnson 1791) gefunden habe, wonach die Äußerung noch um zehn Jahre jünger wäre.

[2]) Vergl. das ebengenannte Werk Dr. Krauses über Erasmus Darwin, p. 196 f.

stellt ihnen nach, und deine Eisenfaust, verfluchte Sclaverei![1])
Endlich beladen die Scharen der Krankheiten, angeführt von
76 der Üppigkeit, das menschliche Leben mit unauslöschlichen Schmerzen. Hier lacht die Trunksucht hervor; gieriger als Waffen wüthet sie mit ihren verhängnisvollen Reizen verheerend unter den Völkern;[2]) stöhnend folgen ihr Gicht und Wassersucht, fröstelnde Gebrechlichkeit und grinsender Schmerz. Mit buhlerischem Lächeln grüßt sie die verblendeten Menschen und rächt so alle ihre Grausamkeiten gegenüber den ihnen an Macht unterlegenen Thieren. Dort wieder verblenden die verfluchten Zaubersprüche des Aberglaubens ihren Sinn und legen dem gefolterten Geiste Fesseln an; quälende Gestalten erscheinen ihnen in ihren Träumen und erschrecken das Ohr der Einbildungskraft mit wildem Geschrei; selbst über das Grab wirft sie einen tiefen Schatten, und das Gewissen macht den Menschen mit Tausenden von Stichen toll.

Die Erwähnung des Grabes enthält eine gegen die Methodisten gerichtete Spitze (sieh die Note p. 150, *Temple of Nature);* diese Secte hatte zu Darwins Zeit den größten Theil ihres Idealismus eingebüßt, und die Frömmelei, die mystische Schwärmerei und Verführungskunst der Führer und Anhänger derselben mussten dem frei und ehrlich denkenden Manne längst ein Dorn im Auge sein. In der genannten Note theilt Darwin mit, dass es den theatralischen Predigern dieser Methodisten durch Ausmalung und

---

[1]) An vielen Stellen, ja man kann sagen, jede Gelegenheit benützend, wendet sich der Menschenfreund Darwin gegen die verwerfliche Institution der Sclaverei; ein Beispiel für viele sei auch aus seinen Prosaschriften genannt. In der „Phytonomie" (Section VI, Abschnitt V 3) spricht er über die Gewinnung des Zuckers aus dem Rohre, ein Geschäft, das, wie oben ausgeführt wurde, Darwin in seiner Bedeutung wohl bekannt war und das zu damaliger Zeit, was den Betrieb anlangt, fast gänzlich in den Händen von Sclaven lag, und schließt seine Auseinandersetzung mit den Worten: *"Great God of Justice! grant, that it may soon be cultivated only by the hands of freedom, and may thence give happiness to the labourer as well as to the merchant and consumer."*

[2]) Darwin lehnt sich hier an eine von ihm nicht belegte Stelle aus Horaz (?) an, die ich, was ich um des Zusammenhanges willen gern gethan hätte, nicht ausfindig machen konnte: „— *saevior armis Luxuria incubuit, victumque ulciscitur orbem.*"

Androhung grässlicher Höllenqualen oft gelungen sei, auf Kosten ihrer Zuhörer, meist unschuldiger und harmloser Leute, die sich dann einbildeten, die größten Verbrechen begangen zu haben, ein genussreiches Leben zu führen; die intellectuelle Feigheit des Publicums, fährt er fort, ist aber so groß, dass jede Stimme der Vernunft schweigt. Viele aber rettet das Lächerliche aus den Händen der *"madmaking doctors"* (so nennt Darwin sie treffend), wie es etwa die Farcen von Samuel Foote[1]) darstellen, obgleich auch dieses Mittel bei Leuten, die bereits von der Hallucination ergriffen sind, sich als zu schwach und daher unwirksam erweist.

Diese Betrachtung lässt der Dichter in ein poetisches Bild trauriger Geistesverwirrung ausklingen.

Am Throne der Vernunft sitzt der Wahnsinn mit verzerrten Zügen; oder die Melancholie nimmt ihn ein und hüllt die Scene durch ihr endloses Suchen nach Vergessenheit und Streben nach dem Grab in ein freiwilliges Düster. „Association" gesellt sich hinzu, und ihre Züge erregen geistige Leiden, die die Brust zerreißen, den Tod aus dem alles überflutenden Ocean der Zeit herbeirufen und schon entschwundene Sorgen von neuem aufleben heißen. 89

Nach der bereits bekannten Ansicht Darwins fließt Elend wie Glück dieser Welt aus vierfacher Quelle: Reiz, Empfindung, Wollen und Association, Begriffe, welche uns die Ergebnisse der Nerventhätigkeit repräsentieren; diese ja bildet, durch Fortleitung, unsere Ideen. Es scheint nicht nöthig, diese schon besprochenen Gedanken hier nochmals zu erörtern; von Wichtigkeit ist hier aber die Erklärung des praktischen Beispieles über Association, die Darwin in einer Note (p. 151) beifügt; ihr Inhalt[2]) ist, wie er selbst angibt, aus der „Zoonomie" herübergenommen: Es gibt, sagt er dort, unangenehme Töne, welche, wie man zu sagen pflegt, das Zahnklirren *(toothedge)* hervorbringen. Jeder hat nun in seiner Jugend wiederholt in das Glas oder irdene

[1]) Samuel Foote (1720—1777) wandte sich insbesondere in seinem besten Lustspiel *"Minor"* satirisch gegen Whitefield und die Methodisten.

[2]) Sieh „Zoonomie", Section XVI 10; nachdem er bereits von den Lauten, z. B. der Kuh und des Esels, gesprochen hat, die infolge der von vorhergehenden Associationen beeinflussten Gemüthsbewegungen weder schreckliche noch erhabene Ideen einflößen.

Gefäß gebissen, in welchem ihm seine Nahrung gegeben wurde, und infolgedessen eine sehr unangenehme Empfindung in den Zähnen bekommen; diese Empfindung, meint er, sei von der Natur bestimmt worden, uns zu warnen, die Zähne an Dinge zu wagen, die härter als sie selbst sind. Der klirrende Laut, der zwischen der Schale und den Zähnen hervorgebracht wird, ist mit dieser unangenehmen Verbindung associiert, und jedesmal, wenn nachher ein solcher Laut zufällig durch das Zusammentreffen zweier harter Körper hervorgebracht wird, fühlen wir durch Ideenassociation die ihn sonst begleitende unangenehme Empfindung in den Zähnen,[1]) „die einem mit nur eingebildetem Schmerz *(ideal ills)* die Brust zerreißen". Das Beispiel steht zwar zu dem pathetischen Eingang in einem recht kleinlichen Verhältnis, ist aber für Darwins Associationstheorie recht bezeichnend.

Ein anderes Übel, das danach angethan ist, der „Vernunft" den Thron streitig zu machen:

Hier wieder hütet der zerlumpte Geiz bei versperrter Thür seine nutzlosen Schätze vor den hungersterbenden Armen, füllt die verlorenen Stunden mit Elend und Sorge aus und lebt einem Bettler gleich dahin, um seine Erben zu bereichern.[2])

Und weiter: Gedankenlose Volkshaufen verführen deine Gestalten, o Betrügerei, wenn du, ein Heiliger im groben Büßergewande oder ein Wolf im Schafskleide, vor sie hintrittst.[3]) Auch der Ehrgeiz zählt Tausende von Opfern. Der

---

[1]) Vergl. dazu Johannes Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen, Coblenz 1837—1844, 2 Bde., II, p. 106.

[2]) Der Vorwurf zu diesem Bilde stammt nach Angabe Darwins aus „*Juvenal*" (Sat. XIV 135—137), doch sind meiner Ansicht nach die zwei von ihm citierten Zeilen ohne die dritte, vorhergehende hier nicht sinngerecht; das Citat sollte also lauten:

„Sed quo divitias haec per tormenta coactas
Quum furor haud dubius, quum sit manifesta phrenesis
Ut locuples moriaris egentis vivere fato?"

[3]) Die Trennung dieses Gedankens von dem früher erwähnten Ausfall gegen die Methodistensecte ist sicher keine unbeabsichtigte; dem Missverständnisse sollte kein Raum gegeben werden, es kehre sich die Spitze lediglich gegen diese eine religiöse Vereinigung, die ja nicht allein ihre Wölfe im Schafskleide predigend in die Lande schickt.

höllische Neid schaut mit finsterer Miene drein und zerstört heimlich die Freudenblüten anderer. Oder es fällt die jähe Eifersucht in den Hain ein und verkehrt den hellen Mittagssonnenschein der Liebe in finstere Nacht.

Aber noch andere gewaltige Feinde bedrohen das Menschengeschlecht; der Kampf der Elemente tritt mit seinen furchtbaren Wirkungen an dasselbe heran.

Hier brechen wilde Wasser über das Land herein und fegen alles hinweg; Felder und Wälder verschwinden in der Tiefe; ein furchtbarer Vulkan hüllt die Gegend durch ungeheure Explosionen in Feuersfluten ein; die gähnende Erde begräbt, ihre Kiefern schließend, ganze Völkerschaften, die ungewarnt auf ihren Gräbern lebten; oder die Hungersnoth erfasst mit ihrer Tigerpranke Millionen und verschlingt sie mit unersättlichem Rachen.

Aber auch in den Lüften lauert Gefahr. Die fahle Pest schreitet im Bündnis mit dem Tode heimtückisch über den schaudernden Erdkreis; mit vulkanischen Dünsten[1]) be- 101
schwingt sie ihre schnellen Pfeile und taucht ihre giftigen Dolche in faulige Gruben. Sie zerstört sogar das im Frühlingsglanze der Schönheit erblühende Geschlecht und führt es, fremd all den Herrlichkeiten der Erde, zum frühen Grabe.

Diesen betrüblichen Betrachtungen schließt sich eine ergreifende Klage des Dichters an, die ihm ein rein subjectives Gefühl eingibt; er vergisst den fortlaufenden Vortrag der Priesterin und unterbricht denselben:

[1]) Der Dichter spricht hier (p. 153, Note) die Ansicht aus, es nähmen die epidemischen Affectionen, die man gemeinhin in den Begriff „Influenza" zusammenfasst, ihre Herkunft von vulkanischen Ausdünstungen, die oft große Gebiete der Atmosphäre verseuchen. Ebensowenig wie diese besteht die folgende zurecht, es rührten die eigentlichen „ansteckenden" Krankheiten von den fauligen Ausflüssen sich zersetzender thierischer oder pflanzlicher Materie her, da man bei solchen Zersetzungsproducten im Falle einer Ansteckung immer annehmen muss, dass diese nur einen günstigen Nährboden für die eigentlichen Krankheitserreger abgeben; immerhin steuerte die Ansicht Darwins auf das richtige Ziel los und wenn man bedenkt, dass die in den Grundzügen heute noch giltigen Theorien A. v. Plenciz' zur Zeit Darwins (1762) noch Gegenstand heftiger Angriffe waren, so muss man den Standpunkt Darwins, der jenem sich nähert, als einen relativ sehr vorgeschrittenen bezeichnen.

Selbst ich, dessen Verse widerstrebend den wechselvollen Zustand der Dinge unter dem Monde singen, neige mich mit stillem Seufzen über all das Sterben und trockne eine geheime Thräne aus meinem Auge; ich höre durch die Nacht ein großes Stöhnen und all das mir verborgene Trauern über Übel, die nicht meine sind; hingestreckt auf mein Lager, klage ich, von mitleidsvollem Schmerze erfüllt, mit klopfendem Herzen, klage ohne Ruhe zu finden.

Ach, wo kann da das Mitgefühl trotz alles Sinnens einen hellen Gedanken finden, der den trauernden Geist tröstete? wo einen Strahl des Lichtes auf diesem Erdenwallen, der dem Menschen die Göttlichkeit seines Gottes
131 bewiese?

Einen schönen Gedanken, anknüpfend an jenen Grundstein aller Tugend, die Sympathie, stellt Darwin zur Erreichung dieses Zieles auf und findet ihn in der Erziehung; man sollte, räth er, Kindern schon in frühester Zeit Gefühl für alle heilbaren Übel einpflanzen, die sie an andern bemerken, ohne aber dabei so weit zu gehen, sie in der Erkenntnis unheilbarer Gebrechen, an denen ja unsere jetzige Welt so reich ist, ihr eigenes Glücksgefühl zerstören zu lassen; denn durch die aus einer solchen Betrachtung entstehende Melancholie wird die Summe des allgemeinen Glückes *(public happiness)* noch verringert. Auch für eine solche Art der Übertreibung führt er Beispiele an. Confucius habe, sagt er, seine Lehren derart angelegt, dass sich die Gentoos in Indien sogar während einer Hungersnoth weigerten, das Fleisch von Thieren zu essen, um dem Tode zu entgehen (ein Idealismus, wie ihn die Lehre Buddhas heute wohl nicht mehr erleben dürfte), ja, dass sie infolge dieser verirrten Sympathie sogar Flöhe und Moskitos ruhig an ihrem Leibe saugen ließen.

Schon früher hatte Darwin den Gedanken aufgestellt, dass die Erziehung die Mittel dazu leihen müsste, diesen Lichtstrahl sittlichen Fühlens zur Erde zu lenken. Er that dies in dem dazu berufensten Werke, seinem *"A Plan for the Conduct of Female Education in Boardingschools"*, einer rein pädagogischen Absichten entsprungenen Schrift, wo er Beispiele anführt, wie man behufs Erzielung der von ihm geforderten sittlichen Feinfühligkeit bereits bei Kindern

vorzugehen habe; auch dort bemüht er sich nachzuweisen, dass diese Tugend des Mitgefühls, einmal erreicht, die Quelle vieler Tugenden des geselligen Lebens sei.[1])

Der eingehenden Betrachtung des großen Erdenkrieges, der menschlichen Leiden, ihres Trostes und ihrer Abhilfe, folgt nun ein starkes Gegengewicht. Der Priesterin erwidert die Nymphe, und rasch aufsteigender Zorn blitzt aus ihren Augen. Sie stellt sich gewissermaßen als Vertreterin der Natur, deren geschmälerte Vorzüge sie nun auch ins rechte Licht setzen will, der Muse entgegen:

Hört mich, ihr Söhne der Zeit! Wenn die Muse in 136
weichen Tönen Klagelieder singt und mit zitternder Hand die Summe der Dinge abwägt, dann belädt sie traurigen Gemüthes die Wagschalen nur mit dem Bösen und vergisst das Gute; wenn aber eine stärkere Hand den Wagebalken hält und an seinen Enden das Gute wie das Böse anhäuft, dann senkt er sich mit starkem Ausfall dort, wo das Gute weilt, denn schwerer wiegt das gewichtige Gold.

Hört mich, ihr Söhne der Zeit! Kräfte des Lebens sind es ja auch, die den Elementen Einhalt thun und ihre Kämpfe hemmen. Sie formen ja auch die organische Masse, indem sie schwärmende Atome, Äther, Luft und Gas miteinander vereinigen; und wie sie ergreifen, verdauen und ausscheiden, verleihen sie dem lebendigen *Ens* (d. h. also der absoluten Möglichkeit lebendigen Bestehens) den Wert des Seins; aus diesem Sein (der realen Existenz der Dinge)[2]) entspringt für uns jeder Reiz und aus diesem wieder brechen in freundlichen Gruppen die Züge des jungen Vergnügens hervor und lassen ihre blauen Augen umherschweifen. 152

Mit diesen wenigen Worten der Nymphe hat der Dichter es verstanden, ein prächtiges Bild seiner optimistischen Weltanschauung zu entwerfen: Die Präponderanz des Guten

[1]) Die Wahrheit dieses Satzes haben auch moderne Pädagogen zugestanden; so sagt z. B. Tuiskon Ziller (Allgemeine Pädagogik, Leipzig 1884, p. 395 f.): „Das Sittliche insbesondere entwickelt sich theils aus sympathischen Gefühlen, die sich an die Kenntnis der äußeren Zeichen für das Wohl und Wehe anderer, auch der Thiere, anschließen, theils aus dem Sinne für das Schöne — — —."

[2]) Ein Plus, in dem Darwin gänzlich von Berkeley abweicht, der das Bestehen der Körper ja nur in ihrem Wahrgenommenwerden gelten lässt.

über das Böse auf Erden; sie repräsentiert ihm aus aller Naturbewegung heraus das Walten der Gottheit, zu der ihn, den vom Banne dumpfen Aberglaubens Befreiten, sein innerstes Denken und Fühlen immer von neuem untrüglich hinführt. Hatten die alten Philosophen auch bestritten, sagt er in der Note (p. 155 f.), dass die Welt aus Atomen bestehe und ihren verschiedenen Erscheinungen unveränderliche Eigenheiten aus der Hand der Gottheit zugeschrieben, so würde gerade die atomistische Theorie, weit davon entfernt, Atheismus zu predigen, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Verbindungen die Beweisgründe für die Existenz einer Gottheit als des ersten Urgrundes aller Dinge verstärken, denn wir hätten dann ein großes Analogiebeispiel für den beständig an uns herantretenden Erfahrungssatz von Ursache und Wirkung durch die ganze große Natur hindurch.

Der Kampf in der Natur ist Darwin eben durchaus nicht Folge eines sinnlosen Mordgedankens,[1]) sondern er bewirkt die der Neuaufnahme von Leben entsprechende Ausscheidung. Die Existenzphase also, die beispielsweise unser Leben bildet, hätten wir dann, um dem Bilde Darwins treu zu bleiben, als einen Verdauungsprocess zu betrachten, dem unser Eintritt in die Welt als eine der unzähligen Neuaufnahmen voraufgegangen ist und dem die Ausscheidung des sei es nun durch Alter oder durch Schwäche u. s. w. eingetretenen Unbrauchbarwerdens unweigerlich folgen muss — der Sinn seines *"seize, digest, secrete"* auf das Menschenleben angewendet; und so verhält es sich überall. Da wir es nun innerhalb unserer Existenzphase mit einer fortgesetzten Kette von äußeren und inneren Reizen zu thun haben, von denen der weitaus größere Theil vom Reize der Neuheit an sich trägt, so folgert Darwin entsprechend dem Übergewicht des Guten auch das Übergewicht irdischer Freuden über den Schmerz; in schönem Contrast zu den düsteren

---

[1]) Diesen Gedanken drückt Ernst Haeckel mit Bezug auf das Menschengeschlecht sehr schön aus: „Die Geschichte der Zweige des Menschengeschlechtes, die als Rassen und Nationen seit Jahrtausenden um ihre Existenz und ihre Fortbildung gerungen haben, unterliegt genau denselben ‚ewigen, ehernen, großen Gesetzen', wie die Geschichte der ganzen organischen Welt, die seit vielen Jahrmillionen die Erde bevölkert." „Welträthsel", 1899, p. 312 f.

Bildern menschlichen Elends malt er uns diese Freuden in poetischer Form aus.

Mit Entzücken fühlen wir den mächtigen Reiz[1]) des kühlenden Zephyrs oder der erwärmenden Sonnenstrahlen auf uns einwirken; mit Entzücken auch athmen wir den Duft der Blumen, kosten die süßen Früchte, unter deren Last sich die Zweige neigen, bewundern das Singen und Klingen im frühlingsfrohen Hain oder trinken fast vergehend von berauschender Liebe.

Da schauen die bewundernden Augen mit langem Blick die abwechslungsreiche Landschaft mit all den bunten Lichtern, die über sie hinwegspielen. Mächtige Felsen strecken die nackten Brüste über den Strom hinaus und werfen die Strahlen zurück; ihre Gipfel säumen hoch in den Lüften wogende Wälder, die unten in der Flut als tanzende Schatten erscheinen. An den Seiten steigen grüne Grasplätze an, die den funkelnden Strom in seinen Windungen dahinführen; in Pausen trägt der leichte Wind das Murmeln der Wellen nach den hohen Ufern, und so plaudert ein ländliches Echo das Thal entlang. Weit hinten erheben sich die matten Formen der Hügel in luftiger Pracht und ihre blauen Gipfel verschmelzen mit dem Himmel.

Der schönen Landschaftsschilderung reiht der Dichter einen neuen ästhetischen Genuss an, den des Anhörens Händel'scher Musik; er kleidet ihn in ein ebenso begeistertes Bild: ein ähnlich mächtiges Vergnügen, sagt er, fühlen wir, wenn, von Händel in gemessene Töne gesetzt, die Trompete schmettert oder die Trommel hallt. Durch entzücktes Er- 174
staunen erregt, lauschen wir dann nachgebildeten Schlachten oder vermeintlichem Donner; oder wenn die weichklingende Laute in süßen, gefühlvollen Tönen von grausamen Nymphen oder gebrochenen Schwüren klagt, die der leichte Wind dahinträgt, so trinken wir voll Wonne ihre melodischen Klänge. Wenn aber die junge Schöne *(young beauty)* in höheren Regionen die Töne der Liebe erschallen lässt, da entzücken seraphische Klänge unsere niedere Sphäre und

[1]) Die vier Grundbegriffe *Irritation, Sensation, Volition* und *Association,* aus denen Darwin nun alles Vergnügen ableitet, hat er bereits zu Anfang des Canto III ihrer Natur und ihrer Entstehung nach eingehend erörtert; vergl. p. 106 f.

lauschend lehnen sich selbst die Engel zum Himmel hinaus
182 um zu hören.[1])

Die Zusammenstellung dieser beiden Quellen des Vergnügens, des Beschauers einer schönen Landschaft, also durch den Gesichtssinn, und des Genießens eines großartigen „Musikgemäldes“ durch den Gehörsinn ist durchaus keine zufällige, sondern drückt recht deutlich die innigen Wechselbeziehungen aus, die Darwin bereits früher, im Interlude III, *"Loves of the Plants"* ausführlich erörtert hat; wenn er dort die mathematischen Beobachtungen Newtons über Farben und Töne discutiert, einen Parallelismus ihrer Reizungen und eine Einheit der Gesetze ihrer Empfindungen nur aufstellt, erläutert er diese hier an dem Maßstab des Vergnügens, das beide Disciplinen im Menschen erregen, näher, indem er für sie drei gemeinsame Hauptpunkte hervorhebt; als ersten die Erregung des betreffenden Sinnesorganes: verfügt der Sinn über eine entsprechende Anhäufung von sensorieller Kraft, so bildet schon der äußere Reiz und die mit ihm verbundene Perception eine Quelle des Vergnügens.[2]) Eine weitere ergibt sich, wenn Stärke und Richtung der Erregung nicht gleich bleiben, sondern wenn eine gewisse Mannigfaltigkeit darin

[1]) Die Begeisterung Darwins für Händel, dessen Wirken ja noch zum Theil in seine eigene Zeit fällt, ist nebst der großen Bedeutung des musikalischen Genies Händels auch daraus erklärlich, dass der Boden, auf dem Händel'sche Musik gedieh, zum größten Theil England ist. Hier brachte man ihr, wenigstens später, ungetheilten Beifall entgegen, die Originalität ihrer tonmalerischen Technik ließ ihn einzig groß in den Augen des Publicums dastehen. Ferner ist es besonders, was die dramatische Musik Händels anlangt, ihr Zusammenhang mit der classischen Mythologie, deren wundersame Vorkommnisse sie so gut wiedergibt, die eine Art geistiger Verwandtschaft zwischen ihrem Autor und Darwin bildet; war doch auch bei ihm Allegorie und Personification das Um und Auf seiner poetischen Werke. Vergl. *"The Botanic Garden"* I, Canto IV, VII — *young beauty:* hier ist offenbar auf den einer Frau zufallenden Sopranpart in den vielen kirchlichen Compositionen und Oratorien Händels angespielt.

[2]) Darüber, wie über das Folgende handelt Erasmus Darwin genauer und an der Hand praktischer Beispiele in der „Zoonomie“, Section XL 6, wobei er allerdings nur den Gesichtssinn berücksichtigt ich ziehe aber, um die Parallelisierung deutlicher zu gestalten, die; beiden, diesen Gegenstand erklärenden Noten *(Temple of Nature,* p. 157 ff.) in der Besprechung zusammen.

eintritt, eine Abfolge von Erregungszuständen, die zueinander in einem gewissen Gegensatz stehen; Darwin verdeutlicht diese Bedingung des Vergnügens durch ein Beispiel: Wenn jemand, führt er aus, eine sitzende Beschäftigung hat, bei der sich der Körper lange Zeit in gebückter Haltung befindet, so findet sich allmählich eine unbezwingliche Lust zum Strecken und Dehnen ein, die eine Thätigkeit der Muskulatur im entgegengesetzten Sinne bewirken und so einen Ausgleich herbeiführen soll. Außer diesen beiden Quellen des Vergnügens nennt Darwin dann noch eine dritte, die in der Association der unter den angegebenen Verhältnissen erlangten Perceptionen mit andern zusagenden Gefühlen, wie dem des Erhabenen, Schönen oder Nützlichen ihren Ausgang hat. Auch hiezu bringt er ein Beispiel (Zoonomie, Section XVI 10): Wenn wir das Rollen eines Wagens auf der Gasse auf einige Augenblicke für Donner halten, so erfahren wir eine erhabene Empfindung in uns, welche aber sogleich aufhört, wenn wir gewahr werden, dass es das Geräusch einer mit sechs Pferden bespannten Kutsche ist. Diese allgemeinen Erläuterungen wendet er in der folgenden Note (p. 158 f.) speciell auf den Gehörsinn als den Vermittler der Musik und der Dichtung an.

Aber auch das ideelle Gebiet öffnet sich den irdischen Freuden in reicher Fülle: Neu noch dem jugendlichen 183
Menschen, erstehen sie, geführt von der Sensation,[1]) aus den feinen Bewegungen der erregten Sinne. In eingebildeten Schwärmen fliegen sie durch die Luft dahin, verschönern den hellen Tag und erleuchten die Nacht. Überallhin streut die Hand der Phantasie ihre Zauberformeln *(spells)* und gibt unwirklichen Dingen Form und Gehalt; sie bedeckt die dürre Wüste mit Früchten und Laubwerk und erhellt das Leben mit höherem Fühlen und feinerem Geschmack.[2]) Froh beherrscht sie Richtschnur und Regel und führt den Pinsel des Malers wie den Meißel des Bildhauers. Mit ätherischem

[1]) Vergl. *"Temple of Nature"*, p. 96 f., Note.

[2]) Welch schöner Gedanke liegt in dieser Gegenüberstellung des menschlichen Lebens und der unfruchtbaren Wüste! Der Menschengeist musste auf seiner mühsamen, beschwerlichen Karawanenfahrt verschmachten, böte ihm nicht die Phantasie in freundlichen Oasen Erquickung und Nahrung und neue Kräfte zur Weiterreise!

Strahl entzündet sie das Feuer des Dichters; sie lässt die kunstlose Schalmei des Hirten lieblich ertönen und besaitet auch die heroische Leier. Fröhlich drehen sich auf ihr Geheiß die engelgleichen Formen der Schönheit, Anmuth und Liebe auf leichten Sohlen um die lauschenden Nymphen.

Sie umgaukelt den Patrioten, wenn er im heiligen Zorn das Racheschwert für die Sache des Vaterlandes zieht: auf seiner Stirn wird der Kranz unverwelklicher Ehre erblühen, oder Jungfrauen werden um sein Grab knien und ihn beweinen.

Sie dringt selbst in Klosters Schatten ein; sie betritt auch dein Schlafgemach, o träumende Jungfrau! Seliges Entzücken erweckt sie in dir: über deinem Bette ertönen bezaubernd himmlische Stimmen, und Engel schweben auf
204 ausgebreiteten Schwingen hernieder.[1])

Bewogen durch die Gebilde der Phantasie, suchten auch Howard, Burdett und Moira[2]) die Zellen auf, wo Mangel,

---

[1]) Dies schöne, dichterische Bild illustriert ein dem Texte beigegebener Kupfer von Füeßli: *"The power of Fancy in dreams"*. Im Vordergrunde schlummern zwei Frauengestalten, die eine unscheinbarer und im Schatten liegend, die andere, halb aufgerichtet, von wallendem weißen Gewande umflossen und von hellem Lichte bestrahlt, das aus der Decke bricht; ihre Brust schmückt ein Kreuz. Die verzückte Stellung, in der sie sich befindet, die ausgebreiteten Arme und der Ausdruck des Gesichtes lassen erkennen, dass sie es ist, der die Erscheinung im Traume vorschwebt. Diese selbst nimmt den Hintergrund des Bildes ein; die schwarzen, wolkenähnlichen Gebilde, die zu den Seiten hereindringen, weichen vor dem hellen Schein des wie erwähnt von oben hereinflutenden Lichtes und enthüllen so ebenfalls zwei weibliche Gestalten, von denen die eine, in majestätischer Haltung aufrecht schwebend, mit der Rechten nach oben weist, als wollte sie andeuten, woher sie gekommen; die andere aber, eine Engelsgestalt mit mächtigen Flügeln, mit den Händen eine Art Tastatur berührt, vor der ein aufgeschlagenes Heft liegt; diesem Instrument entstammen offenbar die „himmlischen Töne" *(celestial voices)*, von denen in der Darstellung des Dichters die Rede ist. Das Bild bringt die vom Dichter im poetischen Texte dargestellte Correlation zwischen Gesichts- und Gehörsinn hübsch zum Ausdruck.

[2]) John Howard, der berühmte Reformator des englischen Gefängniswesens (1726—1790), trat besonders in seiner Schrift *"State of the Prisons in England and Wales"* (1777) und *"Account of the principal lazarettoes in Europe"* (1789) erfolgreich für eine Besserung des Loses englischer Gefangener ein, nachdem er auf seinen vielen Reisen Erfahrungen in diesem Gebiete gesammelt hatte. (Vergl. *"Botanic Garden"* II, p. 110). Sir Francis Burdett (1770—1844) setzte im Verein mit andern

Leid und Schuld in Dunkelheit gehüllt wohnen; mit der Fackel des Mitleids erhellten sie die schaurigen Orte, trockneten das nasse Auge und erleichterten die harten 208
Ketten; mit freudiger Hoffnung erwärmten sie die mitternächtig kalte Luft und bannten den Dämon der Verzweiflung von der Erde; dann wieder zum Lichte und zu den Freuden der Menschen emporsteigend, wendeten sie sich mit freundlicher Beredsamkeit an das Ohr der Mächtigen, ihr strenges Geheiß zu widerrufen, zu bewirken, dass sie ihren Arm ausstreckten und ihre zitternden Opfer vor dem gähnenden Grabe retteten. Diese edlen Männer begrüßt die Einbildungskraft mit ihrem süßesten Lächeln, ihnen öffnet sie all ihre gehäuften Freuden, um ihr Lager streut sie, vereint mit der Hand des Mitleids, helle Blumen des Glückes, den Sonnenschein des Geistes; Famas laute Posaune aber nennt sie mit mächtigen Tönen des Beifalls, und Tugend krönt sie mit unsterblichen Kränzen.

Wir haben den Menschenfreund in Darwin schon früher von einer schönen Seite kennen gelernt: in beredten Worten hat er die Thätigkeit des sanften Mitleids geschildert, das menschliche Elend dargestellt; in seinen früheren Werken hatte er energischen Protest gegen das Sclavenunwesen eingelegt[1]) und hier spendet er den Reformatoren der Gefängniseinrichtungen ein schönes poetisches Lob; auch in diesen Bestrebungen war es ihm nur vergönnt Vorkämpfer zu sein ohne die Resultate seiner Nachfolger zu erleben, zu denen aber in nicht geringem Maße beigetragen zu haben ihm das Verdienst unleugbar gebürt.

---

wichtigen politischen Actionen die Thätigkeit Howards fort; er verschaffte sich Einblick in die Misswirtschaft des Coldbath Field Prison, allein die Enthüllungen darüber hatten nur zur Folge, dass Burdett kein Gefängnis des Königreiches mehr besuchen durfte. Immerhin trugen seine Bemühungen zur Aufklärung über die traurigen Zustände der englischen Gefängnisse bei. Francis Earl of Moira (1754—1826) endlich, Governor General of Bengal, bemühte sich während der Hauptperiode seiner politischen Thätigkeit (1791—1803) in seinen *Political Letters, Speeches* u. s. w. die schrecklichen Zustände (auch was Gefängnisse anlangt) in Irland und Indien zu verbessern.

[1]) Ich halte es für zu weitgehend, diese Sache hier näher zu behandeln; zu vergleichen ist dazu: *"Economy of Vegetation"*, Canto II, VI, VII. *Loves of the plants* III, 439; Charles Darwin, *The life of Erasmus Darwin*, p. 46.

Der Dichter wendet sich nun dem dritten, höchststehenden Grundbestandtheil der menschlichen Geistesthätigkeit, dem Willen als neuer Quelle des Vergnügens zu.
223 Mit bedeutsamen Worten wendet sich die Muse an ihn: Deine Thaten, o Wille, theilen der Welt die Grundzüge *(plans)* der Wissenschaft in Worten der Kunst mit;[1]) sie geben der stolzen Vernunft das Vermögen der Vergleichung, sie wärmen jedes Klima und erhellen jede Stunde. In der Wiege des jungen Lebens, ehe noch das Aufdämmern geselliger Gemeinschaft seinen Schliff an den Menschen legte, erstand ihm der Stab, der ihn stützte, der Bogen, der ihm als Waffe diente, das Boot, das ihn über die Flut trug, die Hütte, die ihn schützte, Feuer, Kleidung, Pflugschar und Schwert; alles Nutzbringende ward ihm auf dein bildsames Wort, o Wille.

Mit dem Wachsen der Cultur gestalteten sich auch die Ergebnisse der Willenskraft großartiger:

Ein Newton senkte, von dir gelenkt, den weltenträthselnden Blick ins All und erklärte Ursache und Wirkung der Vorgänge in demselben. Ein Herschel verfolgte mit Hilfe von Spiegellicht die leuchtende Reise der Gestirne durch die Nacht und entdeckte neue Trabanten, die sich in leuchtendem Bogen um den georgischen Stern schwingen.[2])
242 Ein Archimedes zog, durch dich erleuchtet, Figuren in den Sand, packte mit mechanischem Griffe einander nahekommende Fahrzeuge und schleuderte die Stürmenden von

---

[1]) *"Thy acts, Volition to the world impart*
The plans of Science with the works of art." (IV 223, 24.)

Mit diesen stolzen Worten kennzeichnet der Dichter seine eigene Aufgabe, gewissermaßen das Endziel seines Strebens: das Ergebnis seines jahrelangen Forschens auf fast allen Gebieten des Wissens in künstlerischer Form der Welt darzubieten und ihr so den doppelten Genuss zu verschaffen, abstracte Wissenschaft zu hören und ästhetisches Vergnügen dabei zu empfinden.

[2]) *Georgian star*, der von Herschel am 13. März 1781 mittels seines Spiegelteleskopes entdeckte und von ihm zu Ehren König Georgs III. *Georgium sidus* genannte Planet Uranus, dessen Auffindung Herschels Ruhm begründete; bald nachher fand er auch die vier winzigen Monde des neuen Planeten: Ariel, Umbriel, Titania und Oberon, an denen er die erste große Ausnahme in der einheitlichen Bewegungsrichtung des Planetensystems feststellte; vergl. W. Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur, I 339.

den zu oberst gekehrten Wracks *(inverted wrecks)* ab;[1]) dann rief er voll Stolz über seine Erfolge, mit denen er seine Vaterstadt Syrakus zu schützen vermochte und die er, während die Menge sich lärmenden Belustigungen hingab, in stiller Einsamkeit errungen hatte: Gebt mir einen festen Punkt, und ich will die Welt bewegen![2]) So leitete ein Savery seinen dehnkräftigen *(explosive)* Dampf in eiserne Kammern, den Wasserstrahl steigend zur Höhe zu heben; die Riesenform dieser schweren Masse donnert empor, schießt dann plötzlich herab und scheint die Lüfte zu erschüttern.

Die Erwähnung dieser Erfindung ist nicht neu. Darwin brachte sie bereits im *"Botanic Garden"* I, Canto I, v. 253 ff.: dort rufen geschäftige Nymphen Savery herbei und führen unter seiner Leitung denselben Versuch aus; auch hier ist das Ergebnis das gleiche:

"Quick moves the balanced beam, of giant birth,
Wields his large limbs and nodding shakes the earth."
(261, 62.)

Gemeint ist ein Hebeapparat in großen Dimensionen, wie Darwin dort in einem dem Texte beigegebenen längeren Excurs mittheilt; er erklärt ihn daselbst und gibt die Verbesserungen an, wie z. B. das Ventil von Newton und Cawley, die nachmals angebracht wurden. Interessant sind auch seine Ansichten, die er über die Verwendung des Dampfes bei Wasserfahrzeugen und Luftschiffapparaten an der angeführten Stelle nennt; ich gehe indessen hier nicht näher darauf ein.

Vom Willen ferner geleitet, lehrte auch Isis an den 253
Ufern des Nils, wo wogende Flachsfelder blühten, die faserigen Stengel zu binden und sie mit Hämmern von den

[1]) Letzteres eine Anspielung auf die von Archimedes erfundenen Kriegsmaschinen, die seiner Vaterstadt besonders gegen die Römer gute Dienste leisteten. Ersteres scheint Archimedes die Erfindung der Enterhaken zuschreiben zu wollen, die dieser aber im jugendlichen Alter von siebzehn Jahren gemacht haben müsste, denn mit ihrer Hilfe erfocht der römische Consul Duilius 260 gegen die Karthager den Seesieg bei Messena; dabei erscheint es doch außerdem sehr unwahrscheinlich, dass gerade die Gegenpartei die neue Erfindung mit solchem Erfolg angewendet haben sollte. Vergl. auch die Darstellung in *"Botanic Garden"* I, IV 371 ff.

[2]) Das berühmte *Δὸς, πῆ στῶ, καὶ τὴν γῆν κινήσω;*

anhaftenden Hülsen zu befreien; die Kunkel mit Lockenhaar von Flachs zu umgeben und mit anmuthiger Bewegung die tanzende Spule zu drehen; dann durch Ausspreiten gleichmäßig gelegter Faden die Länge des Gewebes zu bestimmen und das Schiffchen hindurchzuschießen.[1])

So zeigte auch Arkwright, wie man die Kapseln der Baumwolle auslesen und die Pflanzenwolle in Fäden ausziehen sollte: er entwirrte ihre Faserknoten mit Stahlzähnen
264 und kleidete die Welt in silberhelles Gewebe.[2])

Auch auf dem Gebiete der Geschichtschreibung erwies sich der Wille als unumschränkter Herrscher:

Du lehrtest, o Wille, apostrophiert ihn die Nymphe weiter, längst hinabgesunkene Zeitalter, in Buchstaben den geflügelten Gedanken festzuhalten, mit stummer Sprache die beschriebenen Seiten zu füllen und dem Gesicht die verschollenen Klänge ferner Tage neuerdings ertönen zu lassen.[3])

---

[1]) Die Erzählung, dass Isis die Menschen die Spinnerei gelehrt habe, ist ein uralter Mythus, dessen vollkommene Ausbildung sich erst bei den Griechen im Demetercult vollzogen zu haben scheint; zwischen den Mythologien der beiden Völker, Ägypter und Griechen, hat es ja, offenbar durch Vermittlung ihres Verkehrs miteinander, unleugbare Beziehungen gegeben. Wir haben nun das Zeugnis, dass bei den Ägyptern *Neith* (*Νηίθ*, auch *Saïs* genannt) das Gewand der Natur webte (Creuzer, Mythologie der alten Völker III 456), dass diese Gottheit nichts anderes war als eine Steigerung des Begriffes Isis (ebd. I 309) und dass sie sich später gänzlich mit ihr identificierte; vielleicht haben wir es hier bei Darwin mit einer specialisierten Anspielung auf diesen Mythus zu thun.

[2]) Über diesen Gegenstand gibt Darwin eine ausführliche Darstellung *"Botanic Garden"* II, p. 81 ff., wo er Arkwrights Erfindung erklärt; merkwürdigerweise erwähnt er nichts von der Anfechtung der Prioritätsrechte, die Arkwright für seine Erfindung geltend machte, ein zu damaliger Zeit Aufsehen erregender Vorfall. Was den letzten Vers (264) *"and with the silver tissue clothed the world"* anlangt, so ist es eine poetische Trope, die in ihrer Kürze recht hübsch die Wichtigkeit der Erfindung veranschaulicht.

[3]) Wo immer von sinnlichen Eindrücken die Rede ist, zeigt sich Darwin als Associationspsychologe: das Lesen eines Geschichtswerkes bringt also zunächst nach einer Richtung eine sinnliche Vorstellung hervor; diese aber reproduciert vermöge der Association andersgeartete Vorstellungen, so dass der phantasiereiche Leser bei der Lectüre etwa der Darstellung einer Schlacht die einzelnen Vorgänge sich förmlich vor seinen Augen abspielen sieht und außerdem noch glaubt, kriegerischen Lärm zu vernehmen. So erklärt sich Vers 268: *"and gave to sight the evanescent sound."*

Höher aber preist der Dichter in dieser Hinsicht die jetzige Zeit; ihr ist ein gewaltiges Mittel dazu gegeben, das frühere Geschlechter entbehren mussten: Heutzutage ist uns ein glücklicheres Los beschieden, ruft er aus; die aufgeklärten Länder verfügen über die Bemühungen der unsterblichen Presse auf allen geistigen Gebieten; in ihrem Schoße genährt, gedeihen die Sprösslinge der Wissenschaften, und aufstrebende Künste trotzen durch sie den zerstörenden Einflüssen der Zeit. 272

Diesen Gedankengang setzt Darwin in einer Note dazu (p. 165) fort: Da dem öffentlichen Leben, führt er aus, ein so mächtiger Factor gegeben ist, so ist die richtige Handhabung desselben eine überaus wichtige Sache, die man aus ihrer Natur heraus verstehen muss. Und er fragt sich nun: Wie ist die Presse zu solcher Macht gelangt? Die Antwort darauf folgt sogleich: Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat auf die Angelegenheiten des menschlichen Lebens einen so großen Einfluss ausgeübt, dass man von diesem Zeitpunkte an eine neue Ära in der Geschichte ansetzen muss; sie verbreitete die Kenntnis sowohl der schönen Künste als auch der praktischen Wissenschaften überall hin und bewirkte trotz aller Einschränkungen und Zwangsausübungen eine stets fortschreitende Erschließung von Mitteln zur Hebung des geistigen Niveaus der Völker. So wurde auch durch die Reformation, die ihre Bedeutung ja zum großen Theile der Erfindung der Buchdruckerkunst dankt, die Kraft des Aberglaubens ungemein verringert; Astrologie, Wahrsagerei, Hexerei und Vampyrismus sind aus allen Gesellschaftskreisen verschwunden.[1])

Diesen Satz kann Darwin aber doch nicht umhin etwas einzuschränken; er gibt zu, dass auch in „unserer aufgeklärten Zeit" manche noch „so schwach sind" *(are still so weak)* an die Wunder des thierischen Magnetismus oder des

[1]) Eine kühne Behauptung, die Darwin hier, wenn auch für das kältere, nüchternere England aufstellt! Spielen doch noch in unsern Tagen Aber- und Wunderglaube in fast allen Gesellschaftsclassen eine große Rolle, mit dem Unterschiede vielleicht, dass die rohe Form ihrer Äußerung sich jetzt unter einem nicht so durchsichtigen Deckmantel birgt! Vergl. dazu Ernst Haeckel, Die Welträthsel, p. 348 ff.

magnetischen Heilverfahrens zu glauben; als Gegenmittel hält er hier immer die freiheitliche Presse für am tauglichsten; wenn ihre Freiheit gewahrt bleibt, schließt er seine Note, so wird das Volk, dem sie dient, durch die fortschreitende Verbreitung des Wissens wenigstens niemals in einen Zustand so abscheulicher Sclaverei verfallen, wie er heute in China besteht.

Die hohe Bedeutung, die Darwin einer unbeeinflussten, freiheitlichen Presse zumisst, ist uns, auch nach dieser Richtung, ein Beweis seiner freien, offenen und gerechten Denkungsart. Seiner hier und an vielen Stellen ausgesprochenen Aufforderung, Wissen zu verbreiten, ist er selbst als glänzendes Beispiel in seinen poetischen Werken vorangegangen. Als ein gewaltiger Ruf ergeht diese Aufforderung an seine Heimat:

Ihr vaterländischen Helden, die ihr für die glorreiche Sache der Gerechtigkeit, des Erbarmens, der Freiheit und der Gesetze die britische Jugend an den Altar der Tugend ruft und den Senat mit der Stimme der Wahrheit erschüttert, öffnet ihr taube Ohren, gebt ihr verblendeten Augen Einsicht, verleiht ihr dem Gemeingeiste einige Thatkraft. O rettet ihr, da feindliche Reiche in wilden Kriegen gegeneinander wüthen, da allerorten Heere auf Heere stoßen und Meere unter kämpfenden Flotten erbrausen, o rettet in dieser ereignisreichen Stunde den Baum der Erkenntnis vor dem Beil der rohen Macht! Segnet die leidenden Völker mit förderndem Frieden und hütet die Freiheit der unsterblichen Presse. Dann wird euch unsterblicher Ruhm, auf historischen Blättern prangend, von Alter zu Alter fortleben, und künftige Sänger werden mit begeisterter Stimme euern geheiligten Namen in Liedern verewigen.

Die Mahnung Erasmus Darwins war nicht in den Wind gesprochen; die ungeheure Wichtigkeit der Pressfreiheit war dem englischen Volke schon vom ersten Augenblicke bewusst, als es sich dieselbe unter harten Kämpfen als Gipfel und Schlusstein der gewaltigen Einrichtungen ihrer Verfassung von 1688 errungen hatten. Eingriffe, die später häufig dieses sein Recht bedrohten und auf die sich auch der schöne Mahnruf Darwins bezieht, hat es immer aufs schärfste zurückgewiesen. „Gebt den Ministern“, sagte ein-

mal ein berühmter Parlamentsredner, „ein demoralisiertes Oberhaus, gebt ihnen einen gewaltthätigen, herrschsüchtigen Fürsten, gebt ihnen einen kriechenden Hof, und lasst uns die freie Presse, so will ich sie herausfordern, die Freiheit Englands auch nur um ein Haarbreit zu verletzen.“ [1]) Auch Hume weiß die Freiheit der Presse in England zu rühmen und zu würdigen; weder ganz monarchisch, wie in Frankreich, noch auch ganz republikanisch, wie in Holland, sei die englische Regierung, sagt er im Essay II, *"Liberty of the Press"*, entsprechend dem Satze des alten Tacitus: *Nec totam servitutem, nec totam libertatem pati possunt Romani,* ein Satz, den Voltaire in der „Henriade“ nachmals so passend auf die Engländer bezogen hat:

"Et fit aimer son joug à l'Anglois indompté
Qui ne peut ni servir, ni vivre en liberté."

Und das sei auch, setzt Hume fort, der Grund der Freiheit überhaupt und insbesondere der Pressfreiheit; wenn jedes einzelne der genannten Systeme auch seine Vortheile mit sich bringe, so messe sie doch den Handlungen der Menschen einerseits große Willkür zu und lege ihnen anderseits bedeutende Beschränkungen auf. Die englische Regierung aber bestehe aus einer Mischung beider Gegensätze, bei der die Freiheit prädominiere; der diese Freiheit repräsentierende Volksgeist nun muss beständig wach erhalten werden, und das erzielt nichts eher als die Pressfreiheit.[2])

Dass diese Frage ein Jahrhundert später noch ebenso actuell war, zeigt wie die Engländer auf ihre Rechte geschaut haben und wie sie dieselben zu wahren wussten!

Schließlich gelangt der Dichter zum vierten Punkte des Gegensatzes, den er gegen den Pessimismus aufstellt, zur Association.

Deine Macht, wendet sich die Nymphe an sie, bringt sodann ideale Gedankenreihen hervor, die an flüchtige Worte geknüpft sind. Du trägst den lauschenden Ohren den stolzen Gedanken zu, indem du der Sprache das aus-

[1]) Sieh Hettner, Geschichte der englischen Litteratur, Braunschweig 1858, p. 123 ff.

[2]) *"The philosophical Works of David Hume"*, ed. by Green and Grose, London 1875, vol. I, p. 94 ff.

drucksvolle Wort gibst, das dir in wechselreichem Ton die Thatsache des Seins, des Leidens oder des Handelns offenbart und auf raschen Schwingen den unsichtbaren Flug
298 dahinschwindender Zeit bezeichnet.[1])

Von deiner Stimme gerufen, vereinigen sich aufeinanderfolgende Gedanken, nach Zeit oder Raum geordnet, zu endlosen Strömen; daher bietet die Muse der Geschichte der Welt in jedem Zeitalter ein interessantes Blatt dar, auf dem sie mit ihrem Pinsel die feinen Farbenabstufungen *(tints)* von Sitten und Menschen, einer Landschaft gleich, aufträgt.

Deinem Rufe folgend, stellt die Ähnlichkeit *(resemblance)* ihre Schwestergedanken in leuchtenden Zügen oder Schwärmen dar. Mit ihrer Hilfe entwirft die Einbildungskraft aus losen Analogien ihre schönen Gebilde; all die gewinnende Trefflichkeit feinen Witzes wendet sie auf, die Nymphen der Poesie und Prosa damit zu schmücken.

In gelungener, charakteristischer Weise verwendet hier (p. 168 f., Note) der Dichter die bekannte und noch heute geläufige Definition Lockes über den Witz. Locke sagt: *"Wit lies most in the assemblage of ideas, and puts those together with quickness and variety, wherein can be found any resemblance or congruity, thereby to make up pleasant pictures, and agreeable visions in the fancy",*[2]) wozu nach Darwins Angabe Addison hinzufügt, dass diese sowohl Überraschung als Freude voraussetzen müssen. Dazu nun bemerkt Darwin, diese Ideen noch mehr generalisierend: Vielleicht könnte man unter Witz[3]) im weiteren Sinne die ganze schöne Literatur begreifen, ebenso wie man das Wort Geschmack mit Bezug auf alle angenehmen sichtbaren Gegenstände anwendet, so dass wir damit das in der Beschreibung oder Schilderung enthaltene Erhabene, Schöne, Pathetische, Lächerliche meinen könnten.

---

[1]) Mit Beziehung darauf, dass die Perceptionen des Gehörsinns die Grundlage für die zeitliche Auffassung bilden (wobei besonders die Abfolge der Worte in Betracht kommt) im Gegensatz zum Gesichtssinn, der seinerseits die räumlichen Vorstellungen vermittelt.

[2]) *"An Essay concerning human understanding"*, Book II, chapt. IX, § 2.

[3]) Man sieht, wie sehr die Bedeutungssphäre des englischen Wortes hier über das Deutsche hinausreicht: Witz wird hier geradezu zu Geist.

Auch hier begegnen wir wieder einer der vielen Beziehungen, die Darwin zu bereits gegebenen Begriffen (hier also zu *"taste")* zu geben sucht. Er hält die Bedeutungssphäre des Begriffes „Witz" nach der von Locke gegebenen und durch Addison ergänzten Definition für zu eingeschränkt und coordiniert sie durch seine Erweiterung der des Begriffes *"taste"*.

Aber noch weiter hinaus erstreckt sich das Reich der Association:

Auf deinen mächtigen Wink, setzt die Nymphe fort, gehen Ursache und Wirkung gehorsam deinen Gesetzen Hand in Hand einher; auf den Ruf des Willens steigen sie in verbundenen Gruppen auf, unterhalten, erfreuen und belehren den Menschen und dienen ihm auf mannigfache Weise. Jetzt heißen sie ein mächtiges Gebäude hoch in die Lüfte emporsteigen, dann wieder weisen sie gehorsamen Flüssen den Lauf durchs Land; mit ungezählten Wagen erfüllen sie die belebten Straßen und bevölkern die Meere mit triumphierenden Flotten.

Deine zauberische Berührung lässt eingebildete Formen in farbigem Lichte erscheinen, dir eine Sprache der Augen;[1]) sie verzeichnet auf den leeren Seiten des Gedächtnisses vorbeigezogene Stunden, liebliche Scenen der Jugend und verschwundene Züge des Vergnügens: durch dich, o Antinous,[2]) führt sie wiegenden Schrittes den herrlichen Tanz in rhythmischem Zeitmaß; entzückende Anmuth umstrahlt den Jüngling, Ungezwungenheit führt ihn auf seinem Wege dahin. Athemlose Zuschauer aber bewundern die leichtschwebende Gestalt und selbst im vestalischen Busen lodert verbotenes Feuer auf.

Oder wenn Cäcilia morgens, das schöne, andachtsvolle Antlitz gen Himmel hebend, ihr Morgengebet haucht *(breathes)*, dann steigen von ihren süßen Lippen und aus ihrer schwellenden Brust innige Töne empor, die tief in das schmelzende Herz eindringen. Ihre Hände greifen in die Saiten der melodienreichen Harfe, die so als sanftes Echo ihrem Gesang antwortet. Da erheben sich freundliche

[1]) Vergl. p. 112.

[2]) Ein schöner Jüngling in Begleitung Kaiser Hadrians, Gegenstand vielfältiger, künstlerischer Darstellung, z. B. Ebers, Der Kaiser.

Bilder des Segens in verlockenden Zügen und erfreuen die
336 Welt mit Melodie und Liebe.[1])

In diesen Bildern hat Darwin sich neuerdings bemüht, die Bedeutung der Association als Grundgedanken der Psychologie darzuthun. Er fand zu diesem Ende schon bei Hume Bedeutendes vorliegen, der seinerseits schon die Wichtigkeit dieses Capitels erkannt hatte; am besten werde ich seine Ansicht darüber hier anführen: er hat den Ursprung der Ideen klargelegt, spricht dann über das Gemeinsame derselben und kommt zu folgendem Satze: *"Though it may be too obvious to escape observation, that different ideas are connected together; I do not find that any philosopher has attempted to enumerate or class all the principles of association; a subject however, that seems worthy of curiosity. To me there appear to be only three principles of connexion among ideas, namely Resemblance, Contiguity in time or place, and Cause and Effect."*[2]) Er interpretiert diese Gedanken sehr hübsch durch Beispiele: Der Anblick eines Bildes, sagt er zu Punkt eins *(resemblance)*, lenkt unsere Gedanken unwillkürlich auf das Original desselben; und wenn wir zweitens von einem Gemache des Hauses sprechen, so drängt sich uns natürlicherweise der Gedanke an die andern auf *(contiguity in place)*; endlich können wir uns drittens angesichts einer Wunde der Betrachtung über den Schmerz, den sie verursachen muss, nicht verschließen *(cause and effect)*.

Darwin nun erklärt sich mit dieser Eintheilung Humes für einverstanden, geht aber noch weiter, indem er jeden der drei Eintheilungspunkte sozusagen als eine intellectuelle Facultät aufstellt. Ist hier also die erste beispielsweise besonders stark ausgeprägt, so haben wir es mit Individuen zu thun, denen die Poesie, der Schmuck der Rede sowie überhaupt jede vernunftgemäße Analogie zugebote[3]) steht.

[1]) Vergl. dazu die Darstellung in *"Botanic Garden"* I, Canto IV, v. 260 f.

[2]) *"The philosophical works of David Hume"*, vol. II, p. 17 ff., Section III, *"On the association of ideas"*. Vergl. ferner Erasmus Darwin, Zoonomie, Section X, III. 2.

[3]) Meist müsste wohl auch auf dem Gebiete der Analogie selbst eine facultative Einschränkung gemacht werden; bestünde diese nicht zu Recht, so würde wohl jeder Dichter sein Werk selbst zu illustrieren,

Finden wir Leute, die große Gedankenmassen in zeitlichem oder räumlichem Zusammenhang aufweisen, so können wir annehmen, dass sie in der Geschichte des Menschengeschlechtes und in den Wissenschaften, die es gepflegt, wohl bewandert sind. Jene endlich, die Ideenmassen von Ursache und Wirkung in sich vereinigen, stellen sich als Leute von thatkräftiger Klugheit heraus, die Armeen zum Siege führen, Königreichen zum Gedeihen verhelfen oder Wissenschaften entdecken und vervollkommnen, die das Leben der Menschen verbessern und verschönern.

Der Beweis, den Darwin in diesem ganzen Abschnitte für das Übergewicht des Guten und Schönen auf dieser Welt geführt hat, ist ihm dichterisch vortrefflich gelungen; das Schauen und Hören, das kräftige Wollen, in dessen Gefolge Freiheit und Macht den Menschen beglücken, ist so lebendig dargestellt, dass die hellen Farben und Töne die nicht minder meisterhaft gezeichneten düsteren Schatten des endlosen, großen Erdenkampfes weitaus überstrahlen. Die Phantasie, der der Dichter ein so großes Lob singt, hat ihren Gefolgsmann in seinen Schilderungen hoch über irdisches und prosaisches Ungemach in höhere, reinere Sphären erhoben; der Nachdruck, mit dem er Künste und Wissenschaften hervorzuheben und ins rechte Licht zu stellen bemüht ist, ist ein so großer, dass die zu Anfang dieser Erörterung von der Nymphe aufgestellte Behauptung, das Gute überwiege in der Goldwage ethischer Betrachtung das Schlechte, nun zum Schlusse vollständig gerechtfertigt erscheint.

Wir können sagen, dass der Dichter mit dieser seiner Weltanschauung als mit einer großen und schönen Lehre an jeden einzelnen herantritt und ihm zeigen will, wie er die kurze Zeit seines Bestehens nützen sollte. Denn nicht lange dauert das frohe Treiben des Individuums.

Damit wendet sich der Dichter einem neuen Gegenstande zu: dem Endziel aller Freuden und aller Leiden, der individuellen Vernichtung; aber nicht um darin Schreckliches zu sehen, mit Goethe charakterisiert er sie vielmehr als den „Kunstgriff der Natur, viel Leben zu haben".

---

jeder Componist seine Texte selbst zu verfassen imstande sein; manche geistgewaltige Männer allerdings, wie z. B. Richard Wagner und Michelangelo, erhoben sich auch über diese Schranke.

Bald verlieren die mit lebendigem Sein durchdrungenen Formen, die hinfälligen Kinder der Zeit, das ihnen zugemessene Geschenk des Lebens. Der Reiz auf die Muskelfibern bleibt unbeantwortet,[1]) das Gefühl verlässt den unempfindlichen Körper; unzählige Sprösslinge aber versehen dafür die öden Stunden mit neuem Leben und erfüllen so, mit dem Tode um die Wette, das stumme Gebot des allmächtigen Willens, dessen Hand unsichtbar und nach uns unbekannten Gesetzen über die Werke der Natur verfügt, der gibt und immer wieder hinnimmt.

In diesem Neuerstehen jungen Lebens, dessen mannigfache Arten er nun schildert, findet der Dichter jene große Macht, die selbst der Tod nicht zu bewältigen vermag und damit einen neuen Beweis für das Übergewicht des Guten im weiteren Sinne, was das Wachsthum über das Maß des Individuums, die Fortpflanzung anlangt.

Jede fruchtbare Eiche, heißt es im poetischen Texte weiter, bringt Tausende von Eicheln hervor, die die Herbststürme weit hinausstreuen, jede reife Mohnblume verschüttet zehntausend und noch mehr Samenkörnlein, die der Wind von ihren leichten Trägern hinwegbläst; die zahllosen Sprösslinge jenes außerordentlich lebentreibenden Geschlechtes der Blattläuse saugen mit gierigem Rüssel den Honigsaft aus den Pflanzen; ganze Scharen umschwärmen die Blätter mit Eiern oder Jungen und nehmen hängend jeden Ast ein, der sich ihnen darbietet.

Bei einer solchen ungeheuren Production, fügt Darwin in der Note (p. 172 f.) hinzu, stellt der Kampf sich hier zur
354 rechten Zeit ein;[2]) die gefräßigen Insectenlarven, die nach ihrer Verwandlung oft ausschließlich von Honig leben, vertilgen unzählige Blattläuse, die bei ihrer enormen Fruchtbarkeit die gesammte Vegetation zerstören würden. Eine ungeheure Anzahl von Schmetterlingsraupen wird von Wespenlarven verzehrt, und im übrigen wissen sich die Pflanzen auch selbst vor gänzlicher Zerstörung zu schützen.[3])

Aber auch für höher entwickelte Thiere gibt Darwin uns Beispiele von geradezu wunderbarer Zeugungskraft:

[1]) Vergl. p. 64 ff.
[2]) Dem Sinne entsprechend ergänzt.
[3]) Vergl. auch Ernst Krause, Erasmus Darwin u. s. w., p. 173.

Zwitterliebende Thiere, wie Schnecken und Würmer, suchen ihre Geburtsstätte unter dem Boden auf, wo sie ihre weißen Eier, vor Frost und Wasser sicher, aufhäufen und ihre Kinderstuben *(nurseries)* mit unzähligem Nachwuchs erfüllen. Zuerst schwamm die Kaulquappe noch mit ruderndem Schwanze dahin — da athmet sie durch neue Lungen und versucht ihre jungen Glieder. Als beidlebiger *(amphibious)* Frosch verlässt sie dann die Scharen ihrer Schwestern und schwimmt in Massen, lebendigen Inseln gleich, an der Oberfläche der Seen dahin.[1]) 355

Hieran nun schließt er eine für den entwickelungsgeschichtlichen Standpunkt hochbedeutsame Bemerkung an; er sagt (p. 173, Note): Der Fortschritt einer Kaulquappe von einem Fisch zu einem vierfüßigen Thier dadurch, dass diese allmählich ihre Glieder vorschiebt, dann das Wasser verlässt und die trockene Luft einathmet, ist ein Gegenstand von großer Merkwürdigkeit, da er so außerordentlich dem anfänglichen Zustand aller andern Vierfüßler und auch der Menschen ähnelt, die im embryonalen Zustand selbst „Wasserthiere" *(aquatic animals)* sind und erst bei ihrer Geburt „Luftthiere" *(aerial animals)* werden. (Vergl. „Zoonomie" XXXIX 8.)

Es ist das ein bedeutungsvolles Ahnen jenes Zusammenhanges und jener innigen Wechselbeziehung zwischen Keimes- und Stammesgeschichte tiefer und ursachlicher Natur, von der Haeckel sagt, dass ihre Erkenntnis bei den Forschern erst eine Errungenschaft der neuesten Zeit sei.[2]) Nach dem eben citierten klaren Ausspruche Darwins können wir dieses Ahnen, welches, wie Krause treffend sagt, das biogenetische Grundgesetz *in nuce* aufstellt, mit vollkommener Berechtigung als eine principielle Erkenntnis ansehen, und es konnte, da diese Gedankenrichtung einmal bestand, auch zur Ausgestaltung des ganzen Ideencomplexes einer natürlichen Phylogenie nicht mehr weit fehlen; jedenfalls war in der bloßen Vergleichung der Natur des fötalen Säugethieres

[1]) Hier ist offenbar auf die Paarungszeit der Frösche angespielt, während der sich diese Thiere in ansehnlichen Scharen an der Oberfläche meist stehender Gewässer zusammengesellen; vergl. Brehm, Thierleben, Hildburghausen 1869, Bd. V, p. 368.

[2]) Ernst Haeckel, Anthropogenie, 1891, I, p. 6.

und der Kaulquappe bereits ein bedeutender Schritt dahin gethan.

Der wandernde Hering kommt in Myriaden vom Eismeer nach Süden, um hier einen wärmeren Strand zu suchen. Unermessliche Tiefen und unbekannte Klimas durchforscht er und bedeckt mit seinem Laich riesige Strecken der Küste.[1])

All diese Geschöpfe, schließt der Dichter seine Betrachtung, würden, durch fortlaufende Erzeugung immer mehr anwachsend, Meere, Luft und Erde übervölkern.

Auch der menschliche Nachwuchs würde sich, vom Klima begünstigt und von der Nahrung gefördert, binnen kurzem in furchtbaren Horden über den ganzen Erdball hin verbreiten, fegten nicht Kriege, Seuchen, Krankheit und Hungersnoth die überflüssigen Myriaden hinweg. So treiben also ohne Unterbrechung neue Formen zum Leben, während die alten vergehen, Insectenschwärmen gleich, die aus dem Schoße der Mittagsstunde auffliegen und auch nicht länger
379 als diese kurze Zeit leben. In gleichmäßigem Ringen wetteifern Geburten und Todesfälle[2]) und jede Pore der Natur strotzt von frischem Leben, das vom Indus bis zu den Polen knospet und athmet und die weite Oberfläche der Erde entflammt *(kindles)*[3]).

[1]) *unfathom'd depths and climes unknown explores* (375), ein hübsches Bild für die enorme Ausdehnung eines laichenden Heringschwarmes; vergl. dazu die anschauliche Darstellung in Bölsche, Das Liebesleben in der Natur, I, p. 16.

[2]) Wie schön poetisch drückt dies im gleichen Sinne auch Lukrez aus:

„— — *miscetur Funere Vagor*
Quem pueri tollunt, visentes luminis oras:
Nec nox ulla diem, neque noctem aura secuta 'st
Quae non audierit mistos Vagitibus aegris
Ploratus, mortis comites et funeris atri." (II, 576–580.)

[3]) *"Which buds or breathes from Indus to the Poles,*
And Earth's vast surface kindles, as it rolls!" (381, 82.)

Diese Stelle ist wörtlich entnommen aus *"Botanic Garden"* I, Canto IV, v. 419—420, wo diese Verse ebenfalls den Schluss einer außerordentlich schwungvollen Darstellung des Hervorgehens des Lebens aus dem Samen bilden. Dort wie hier gibt Darwin die Lavoisier'sche Erklärung ab, dass sich das Leben auf die Oberfläche der Erde beschränke, und erklärt sie so, dass organische Körper, um ihre veränderliche Existenz aufrechtzuerhalten, in leichte Wärme und Sauerstoff gleichsam getaucht sich befinden müssen.

In diesen Sätzen müssen wir denn auch die Beantwortung der (p. 160) erwähnten Lukrez'schen Fragen mit voller Deutlichkeit und Klarheit erblicken. Ich möchte hier über Ernst Krause, dessen Urtheile über Darwin sonst an berechtigter Zustimmung nichts zu wünschen übrig lassen, hinausgehen: Der ungeheuren „Überproduction" zu steuern, heißt es zusammenfassend in der „Zoonomie" (XXXIX$_4$), findet dieser Kampf statt, dessen Endursache zu sein scheint, dass sich das stärkste und thätigste Individuum oder die übergeordnete Art, welche durch ihn verbessert werden soll, fortpflanze. Das ist kein Ahnen der Wahrheit mehr, wie Krause meint,[1]) es ist die Wahrheit selbst, die Wahrheit jenes Gesetzes des Kampfes ums Dasein, wie es später Charles Darwin in feste Formen fasste.

Bei einem solch ungeheuren Sterben, das erst wieder die Lebensbedingung für die organischen Formen in all ihrer Fülle ergibt, liegt dem Dichter nunmehr die Frage nahe, was denn aus all der lebenskräftigen Masse, die aus den bezeichneten Gründen unaufhörlich verfällt, geschieht, wie sie sich zu der neugebildeten verhält. Im folgenden beantwortet er diese Frage, ausgehend von der Gleichartigkeit der organischen Materie überhaupt.

Ob nun ein Herrscher oder ein Pilz stirbt, nur kurze Zeit liegt die organische Masse leblos; kaum eilen kurze Stunden oder Jahre hinweg, als geheimnisvolle Kräfte die Masse verändernd auflösen. Zu neuem Leben geboren, schwirren unzählige Insecten umher, neue Knospen entsprießen der noch mikroskopisch kleinen Pflanze. Ihre jugendlichen Sinne, ihre noch nicht abgenützten Körper empfinden feinere Reize und werden von reineren Lebensflammen erwärmt; neu erstehende Freuden entspringen aus den mannigfachen Reizen; sie strecken die Wurzeln in die Länge oder bewegen die Flügel der Insecten. 392

Eine ganz ähnliche Ansicht über die Wiederbelebung todter organischer Masse fand Darwin schon bei seinem classischen Vorbilde, bei Lukrez, der sich folgendermaßen darüber auslässt:

---

[1]) Krause, Erasmus Darwin u. s. w., p. 173.

„*(Cedit enim retro de Terra quod fuit ante,*
In terras: et quod missum 'st ex Aetheris oris,
Id rursum Coeli rellatum templa receptant:)
Nec sic interimit mors res, ut Materiai
Corpora conficiat, sed coetum dissupat ollis:
Inde aliis aliud conjungit, et efficit omnes
Res ut convertant formas, mutentque colores,
Et capiant Sensus, et puncto tempore reddant."

(II [998] 1001—1005.)

Also: der Tod ist aber nicht imstande, dass er die „Samenkörper" (eine Bezeichnung, die unsern „Atomen" entspricht) selbst angreife; er löst nur ihre gegenseitigen Verbindungen auf, und es bilden sich aus denselben Stoffen neue mit andern Formen und Farben, mit Empfindung begabt, um sie im nächsten Augenblick wieder herzugeben.

Was Darwin, wir können sagen, mit Lukrez hier poetisch ausgedrückt hat, findet er einer näheren Erklärung für bedürftig, die er auch in einer für seinen Standpunkt in der Geschichte der Entwickelungstheorie interessanten Weise gibt (p. 175 f.); er sagt dort: Durch die ungeheuer vielen Geburtsprocesse bei den größeren und die „selbständige Erzeugung" *(spontaneous production)* bei den mikroskopisch kleinen Insecten wird jeder Theil organischer Materie, der von den Überbleibseln pflanzlicher oder thierischer Körper auf oder nahe der Oberfläche der Erde herrührt, sogleich neu belebt. Und dies trägt, wenn auch viele der besagten Insecten nur kurze Zeit leben, dadurch aber, dass sie die Anzahl lebender Organismen vergrößert, mit zur Totalsumme irdischer Glückseligkeit bei.[1])

Mit diesem Darwin'schen Gedanken, dass die beständige Mehrung des Lebens, wie auch das ganze Höherstreben organisierter Wesenheiten auf ein größeres Ausmaß von Glückseligkeit abziele, haben wir uns bereits vertraut gemacht. (Vergl. 160 ff.) Zu denken gibt uns hier aber die Gegenüberstellung der „Geburtsprocesse" *(births)* höherer Insecten[2]) und der selbständigen (also Ur-)Zeugung der

[1]) Merkwürdigerweise kommt Krause in seiner ausführlichen Schrift über Darwin auf diesen Punkt gar nicht zu sprechen!

[2]) *Insects;* wir müssen uns dabei erinnern, dass sich die Linné'sche Terminologie mit der heutigen durchaus nicht mehr deckt; unter

kleinen; und was sollen wir davon halten, wenn Darwin weiter unten (p. 177) sagt: *"The sum total of organized nature is probably increased rather than diminished, when one large old animal dies, and is converted into many thousand young ones?"*

Ist das nicht noch ganz Standpunkt uralter ägyptischer Mythologie? Nicht mit andern Worten dasselbe, wenn Archelaos die Bienen „der verwesenden Kuh geflügelte Kinder" nennt? oder der von Augustin aufgestellte Satz, 392
dass der Schöpfer den einzelnen Thierleibern die Fähigkeit eingepflanzt habe, die verschiedenen Gattungen von Würmern und Insecten durch Putrefaction hervorzubringen? Beschränkt bei Darwin vielleicht durch den Ausdruck: *spontaneous productions of the microscopic ones!*

Hier, in der Schließung des Lebenskreislaufes, lag Darwins Theorie im argen.

Freilich gab es einen Schließpunkt, wo Aus- und Eingehen sich vereinigen; keineswegs war die recrementale Materie verloren und unbrauchbar.

Und schon vierzig Jahre später formulierte der geniale Physiologe Johannes Müller[1]) seine Ansicht darüber folgendermaßen: „Sobald aber die sogenannte todte Materie mit dem vorhandenen Organismus in Wechselwirkung kömmt, und von demselben in dieselbe Structur verwandelt und dem Lebensprincip des Organismus unterworfen wird, tritt auch die in ihr latent gewesene Fähigkeit zum Leben in einer bestimmten Form in Äußerung, und die Form des Wirkens ist durch die schon vorhandene Organisation in ihrer Grenze eingeschlossen."[2])

Aus diesem Satze ist die Theorie der unmittelbaren Umbildung, der Darwin anhieng, einer Wechselwirkung und

---

diesem Namen begreift Darwin u. a. *polypus, taenia, corals, shell-snails, dew-worms* . . . Vergl. *"Temple of Nature"*, pp. 29, 54, 55; „Phytologie", p. 190.

[1]) Im Princip freilich war auch er noch Anhänger dieser *generatio spontanea*, die er an Infusorien, Eingeweidewürmern, Spermatoceen u. a. m. bewiesen glaubte; vergl. sein Handbuch der Physiologie des Menschen, Coblenz 1837—1844, 2 Bde., I, p. 8ff. Vergl. auch über die Versuche, die Erasmus Darwin diesbezüglich anstellte, *"Temple of Nature"*, p. 194 f. *(additional note I)*.

[2]) Müller, Physiologie, II 513.

Structurverwandlung gewichen. Neue Lebensäußerung geht nicht aus sich selbst hervor, sondern bedingt einen vorhandenen Organismus; ungeheure Mengen „todter" organischer Materie nimmt der Boden auf, aus ihm gewinnen sie ungezählte Pflanzen als Nahrung durch seine Processe der Endosmose, wobei die Umwandlung stattfindet; und die Pflanze selbst wieder dient den Thieren zur Nahrung — darin hat der Kreislauf seine Schließung gefunden.

Aber der Standpunkt Darwins auch in dieser Frage war ein historisch durchaus berechtigter. Schon bei ihm war der Gedanke der Urzeugung durch die genannte Einschränkung auf das mikroskopisch Kleine kein nekrobiotischer mehr, wie bei den Alten; Johannes Müller hatte der Fortschritt schon theilweise über den Standpunkt der Plasmogenie erhoben, und selbst die neueste Forschung (Nägeli) konnte noch nicht vollständig von der logischen Forderung der Urzeugung wenigstens für die Gebilde höchst einfacher, undifferenzierter organischer Materie (der Moneren) abkommen.[1]) Auf diesem Gebiete ist es den wissenschaftlichen Nachfolgern Darwins auch nach hundert Jahren noch nicht gelungen, in das gelobte Land einzuziehen.

Der Dichter fasst nun alle die besprochenen Erfahrungssätze in schöner poetischer Schilderung zusammen:

Heere kämpfen gegen Heere, sie bedecken die Felder und erfüllen die Wogen mit verwesenden Leichen; wenige nur, verhältnismäßig, entkommen der Hungersnoth, wenige der Seuche; Erdbeben verschlingen oft halbe Königreiche — und doch sind, wie die Natur so in den zerstörenden Stürmen der Zeit dahinsinkt, alle die Trümmer des Todes nur Verwandlungsformen; der Stoff taucht immer von neuem aus dem Grabe empor, fühlt neue Begierden, brennt mit neuer Empfindung, erlangt mit der ersten Blüte der Jugend ausgeprägtere Sinnesgaben, und Liebe wie Vergnügen schüren das aufflackernde Feuer.

Und er citiert dazu jenen berühmten Ausspruch des heil. Paulus: Tod, wo ist dein Stachel; Grab, wo ist dein Sieg![2])

---

[1]) Vergl. Ernst Haeckel, Anthropogenie, 1874, p. 368.

[2]) *Paulus ad Corinthos* I, cap. XV, v. 55.

Dieser Spruch passt vortrefflich als Schlusswort für die Betrachtung, deren Grundgedanke ist, dass der Tod nicht sowohl ein positives Übel, als vielmehr höchstens die Entziehung eines individuellen Gutes bedeute.[1]) Wir können aber füglich bestreiten, dass der Heilige zu der in seinem Spruche enthaltenen tiefen Wahrheit auf dem Wege ähnlicher Reflexion gelangt ist wie Darwin und vor, mit und nach diesem viele andere Forscher, die die Resultate langer Forschungen furchtlos und, leider auch lange vergeblich, aller Welt verkündeten; das zeigt aber recht die Eigenart Darwins: der Ausspruch passte in seinen Gedankengang und er nahm ihn auf, ohne sich lang um logische Voraussetzungen zu kümmern.

Und der Dichter fährt fort in seiner Schilderung des Glücks:

Unsterbliche Glückseligkeit erwacht aus abgelebten Reichen, wie aus dem Schlafe, frisch und neu gekräftigt; sie ruft den Weisen in lauten und hellen Klängen an und schmeichelt mit süßen Tönen seinem lauschenden Ohr. Sie gibt der wiedererstehenden Hülle neues Leben und neue Formen und trägt Licht in die Dämmerung des wiederkehrenden Lebenstages.[2])

Dieses Neuerstehen organischen Lebens vergleicht er mit dem Phönix, der, mit einem Sterne gekrönt, aus der eigenen Asche emporsteigt, und, ein anderer und doch derselbe,[3]) sich glanzvoll in die Lüfte schwingt. So, meint er, hätten sich schon die alten Ägypter in ihrer bilderreichen Ausdrucksweise die Zerstörung und Wiederbelebung aller Dinge vorgestellt.[4])

[1]) Vergl. Erasmus Darwin, Phytonomie, XIX 7, 2.

[2]) Vergl. dazu als modernen Ausdruck gleichen Gefühles die schöne Darstellung in Bölsches Liebesleben in der Natur, Bd. I, p. 69 ff.

[3]) *"And soars and shines, another and the same"* (416); dieser Vers ist wörtlich entlehnt der Darstellung des Neuerstehens der Natur, *"Botanic Garden"* I, Canto IV, v. 392.

[4]) In neuerer Zeit ist dieser Mythus als Symbol einer bestimmten astronomischen Periode gedeutet worden (vergl. Grässe, Beiträge zur Erklärung der Sagen des Mittelalters, Dresden 1850); sicherlich sollen erst die berühmtesten Lehrer der christlichen Kirche darin ein Bild der Lehre von der Auferstehung des Fleisches erblickt haben; vergl. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, Bd. I, p. 283.

Später dann sei es wieder Pythagoras gewesen, der die beständige Stoffwanderung von einem Körper zum andern während des Lebens sowohl als nach dem Tode beobachtet habe, eine Erkenntnis, die er dann später in seine Lehre von der Seelenwanderung kleidete.

Thatsächlich galt ja bei den Pythagoräern die Seele als zur Strafe an den Leib gefesselt,[1]) und der Dichter konnte nicht so ganz mit Unrecht sagen, dass zuerst „der Weise" *(the Sage* = Pythagoras) die griechischen Jünglinge in den öffentlichen Tempeln mit wissenschaftlicher Wahrheit lehrte, wie die ruhelosen Atome von Leben zu Leben wandern.[2])

Mit großer Phantasie ergeht er sich in diesem Thema des weiteren:

So können dieselben Organe, die heute noch das giftige Bilsenkraut oder die duftende Rose zusammensetzen, schon mit der nächsten Morgensonne neue Formen bilden, etwa im Helden finster blicken oder in der Schönen lächeln; eine Wahrheit, aus der der erleuchtete Weise den moralischen Satz aufstellte, dass der Mensch immer der Freund des Menschen sein und dass er mit Zärtlichkeit auf alle lebenden Formen, auf die Ameise als Schwester, auf den Wurm als Bruder schauen sollte.[3])

Schon in der „Zoonomie" (Section XVI 16, 4) hat Darwin die Ansicht aufgestellt, dass man die Geschöpfe, die man für unvernünftig zu halten geneigt ist, bei deren genaueren Beobachtung aber sich so viel Wunderbares ergibt, besser würdigen sollte; er schließt seine Ausführungen dort mit dem Ausruf:

Geh, du Faullenzer, und lerne Künste und Kunstfleiß von den Bienen und Ameisen!

Geh, du stolzer Vernünftler, und nenne den Wurm deinen Bruder!

---

[1]) Auch Ritter ist geneigt, die pythagoräische Lehre von der Seelenwanderung nur für eine exoterische Einkleidung der Lehre von der Unsterblichkeit der Seele anzusehen. Vergl. seine „Geschichte der pythagoräischen Philosophie", Hamburg 1826, p. 218.

[2]) Vergl. dazu auch Überweg, Geschichte der Philosophie, über den Pythagoräismus, Creuzer, a. a. O. III 446.

[3]) Vergl. *"Temple of Nature"*, Canto III, v. 434 s.

Wenn wir von den poetischen Übertreibungen wie in v. 421—424 absehen — welch hoher Gedanke liegt diesen Ausführungen Darwins zugrunde! welche Welt öffnet sich den Augen des beobachtenden Forschers, die Tausenden verschlossen bleibt, wie sie sehend und doch blind herumlaufen! Und welche Herzensgröße spricht folgerichtig auch aus diesen Worten, die unwillkürlich in allen seinen Schriften wiederkehren![1]) In der Naturerkenntnis Darwins liegt auch seine Ethik begründet, und sie kommt am schönsten und reinsten dort zum Ausdruck, wo die Natur ihr Gegenstand ist.

Zum drittenmal wendet sich die Nymphe an die Söhne der Zeit.

Mit überzeugenden Worten hat sie ihnen gezeigt, dass Gutes das Böse überwiege; mit gewaltiger Kraft der Rede hat sie sie aufgefordert, Mann für Mann dazu zu helfen, dass ein immer größeres Ausmaß an irdischer Glückseligkeit erzielt werde. Nun sollen sie über ihr letztes Schicksal erfahren und die Schriftzüge lesen, die ihr Grab bezeichnen.

Der Berg aus Marmor mit seinen spatigen Abhängen wurde von Myriaden von „Nationen“ im Zeitlaufe von Äonen aus der Tiefe heraus erbaut; diese ungeheuren Scharen bildeten ihre gewundenen Schalen und Korallengärten und -Kammern, bis Feuer aus Erdenmitten mit unbezwinglicher Gewalt die urersten Inseln aus der Tiefe zum Tageslicht emporhoben.[2]) 436

Von Pol zu Pol dehnte sich dann eine mit Sand erfüllte Schicht aus; ungeheuere Lager von Thon, Mergel und Kohle, schwarze Manganerze, Zinkstein und der dunkle Stahl auf seinem magnetischen Throne — sie alle erstanden in der Tiefe der Moräste oder auf den höchsten Höhen der Berge aus thierischen oder pflanzlichen Überresten.[3]) Diese

[1]) Vergleiche dazu auch seine Schrift *"A Plan for the Conduct of Female Education"*, ins Deutsche überarbeitet von Hufeland, Leipzig 1822, p. 22.

[2]) Vergl. dazu eine moderne Darstellung, etwa Wilhelm Bölsche, Entwickelungsgeschichte der Natur, Bd. II, p. 428.

[3]) Eine genaue wissenschaftliche Darstellung der geologischen Entwickelung der Erde gibt Darwin in *"Botanic Garden"* I, *additional note XXIV*, p. 358 ff.; sie stimmt in manchen Punkten mit dem heutigen Stande der geologischen Forschung durchaus überein. Speciell für die hier angemerkte Stelle möchte ich die entsprechenden Passus heraus-

schlossen sich aus ihren Elementen wieder zum Leben zusammen, ihren Nahrungsbedürfnissen nach passten sie sich an bestimmte Formen an, die verschiedenen absondernden Drüsen bewirkten durch ihre Thätigkeit nach und nach Verfeinerungen, und so gesellte sich durch die richtige Erregung der Sinne das segensreiche Bewusstsein des Seins
445 dem Bestehen als solchem hinzu.

Diese Stelle erinnert uns deutlich an den zweiten Ruf, den die Nymphe an die Söhne der Zeit ergehen ließ; dort hieß es

"— — — the powers of life
Arrest the elements, and stay their strife;
From wandering atoms, ethers, airs, and gas,
By combination form the organic mass;
And, — as they s e i z e, d i g e s t, s e c r e t e, — dispense
The bliss of Being to the vital Ens"
(IV 145—150.)

Wir haben also hier wie dort in der Abwickelung der Aufnahme-, Verdauungs- und Absonderungsprocesse ursprüngliches, primitives Leben vor uns;[1]) das Subject derselben empfindet bereits, wie uns das höherstehende *"Being"* gegenüber dem einfachen *Ens* bezeichnet, und hat also auf niederer Stufe ein niederes, auf höherer Stufe ein höheres, ausgebildeteres Bewusstsein;[2]) eine abfolgende Reihe von solchen

heben: *"7.) On some parts of the islands and continents of granite or limestone were gradually produced extensive morasses from the recrements of vegetables and of landanimals; and from these morasses, heated by fermentation, were produced clay, marl, sandstone, coal, iron, all which were stratified by their having been formed at different and very distant periods of time. 8.) In the elevation of mountains, very numerous and deep fissures necessarily were produced. In these fissures many of the metals are formed, partly from descending materials, partly from ascending ones raised in vapour by subterraneous fires — — —."* Vergl. dazu auch Ernst Krause, Erasmus Darwin und seine Stellung in der Geschichte der Descendenztheorie, p. 138.

[1]) Thatsächlich bestand ja die erste organische Lebensthätigkeit in nichts anderem als in Nahrungsaufnahme, Verdauung und Ausscheidung. Vergl. S. Philipp, Über Ursprung und Lebenserscheinungen der thierischen Organismen, Leipzig, bei E. Günther.

[2]) Dazu sagt Darwin in der Phytonomie XIX 7, 2, dass man bei der auffallenden Ähnlichkeit, welche in so vielen andern Punkten zwischen der vegetabilischen und thierischen Organisation stattfindet, wohl annehmen müsse, dass so wie bei jenen, auch bei diesen ein gewisses

Lebensprocessen (welchen Begriff Darwin etwa in dem Worte *progeny* fasst), eine phylogenetische Reihe also, wie die moderne Forschung sagen würde, erzielt dann eben Formen von immer höherer Vollkommenheit.

Mit diesen Betrachtungen tritt der Dichter an das Gebiet der Paläontologie heran, das er, da es nach dem Stande der damaligen Forschung noch auf das Gewöhnlichste und Allgemeinste beschränkt war, in ganz kurzer Weise und mit specieller Beziehung auf seine Glückseligkeitstheorie hier überblickt

Überall, sagt er, wohin der Blick sich wendet, weilt er auf Resten und Trümmern einstmaligen Lebens; und so sind die massigen Berge, die sich hoch über die Lande thürmen, die gewaltigen Felseninseln und Sandgebiete, die dem forschenden Blick in trüber Ferne entschwinden, ungeheure Denkmäler vergangener Freuden![1]) 450

Verkündet es über den ganzen Erdball, wie das Wiedererstehen siegreich mit dem Tode kämpft, und wie der aus diesem Kampfe resultierende Glückseligkeitsbegriff über alle Zeiten dauert; wie das immer mehr anwachsende Leben jeden Himmelsstrich bevölkert und wie die jung aufkeimende Natur sich die Zeit unterwirft.

Die überwältigenden Perspectiven, die sich so dem Blicke des Forschers und Dichters zugleich aufgethan haben, führen ihn zu einer Verherrlichung der letzten Ursache all jener geschilderten Vorgänge, des Schöpfers.

Gefühl der Lust mit der Bereitung, dem Umlauf und der Absonderung der Säfte verknüpft sei; wir haben also hier wohl die Idee der Pflanzenpsyche vor uns, wie sie Fechner in seinem „Seelenlieben der Pflanzen" nochmals aufs gründlichste ausgebildet hat.

[1]) *"The strata, which are incumbent on the calcareous ones, which consist of coals, sand, iron, clay, and marl are all of them believed to have been originally the products chiefly of vegetable organisation; whatever changes they have since undergone in the long process of their decomposition, and that all those solid parts of the earth have been thus fabricated from their simpler elements by vegetable and by animal life, and have given pleasure to those organized beings, which formed them, at the time of their production.*

"We hence acquire this sublime and interesting idea, that all the calcareous mountains in the world, and all the strata of clay, coal, marl, sand, and iron, which are incumbent on them, are Monuments of past felicity of organized nature! — and consequently of the benevolence of the Deity!" „Phytologie", Section XIX 7, 3.

Thut hoch in goldenen Lettern die unermessliche Freigebigkeit des Herrn der Natur kund, der die anziehende Kraft der Sonne erhält und lenkt, der die Planeten ihre silberne Bahn führt, der mit Wärme und Licht den goldenen Tag erhellt und seinen Geist belebend in den Thon haucht, der endlich aus unsichtbarer Hand die allgemeine Ursache nach unveränderlichen, unsterblichen Gesetzen
462 wirken lässt.

Weiter noch öffnete er den Blick und dringt ins „Kernholz des Philosophischen“ (p. 181 f., Note):

Ewigen Wechsel sehen wir allenthalben; die Rückstände „todter“ organischer Materie gehen nicht in ihre ursprünglichen Elemente auseinander; ihr Auflösungsproduct besteht vielmehr aus Stoffen, die sich wiederum zu reicherer Nahrung anderer eignen; so wird die Summe des Lebens, wiederholt er nochmals, und mit ihr die Glückseligkeit organischer Existenz größer und größer, bis endlich dieser Erdenball im ungeheuren Weltenbrand zerstieben und sich in seine Grundbestandtheile auflösen wird.

Dasselbe Schicksal harrt allen Sonnen und Planeten, alle werden in ein großes Mittelchaos zusammenbrechen; aber in diesem Zusammenbruch liegt schon wieder der Anstoß zum Hervorgehen einer neuen Welt, die ihre Entwickelung durchmachen und vergehen wird wie diese!

Diese großen Ereignisse, schließt er die Note, mögen das Ergebnis der unveränderlichen Gesetze sein, die dem Stoffe von der großen Ursache der Ursachen auferlegt wurden, dem Vater der Väter, dem Ens Entium.[1])

Ein mächtiges Verlangen und Suchen nach Wahrheit, das kein Misserfolg niederzuringen imstande ist, spricht aus diesen Worten zu uns; ein Streben, das wir, in seiner Wesenheit gleich, vor einem Jahrhundert als Erbe übernahmen und das wir, wieder ein Jahrhundert später, als Erbe weitergeben werden: ein ewiger, starker, innerer Herzensdrang, dessen volle Befriedigung uns versagt ist.

Dem Dichter, der in seiner Person die Begriffe von Kunst und Wissenschaft vereinigte und zu schönem Einklang brachte, war es gegeben, dieses Streben, das vielen

[1]) Vergl. „Zoonomie“, Section XXXIX 4, 8.

ja gar nicht bewusst, vielen nur ein halbes Ahnen ist, auch in herrlich klarer Weise zum Ausdruck zu bringen.[1])

Seine Zeit hat ihn nicht verstanden; ein früher Vorbote wie er war, verhallte seine Stimme, ja seine Lehren wurden von vielen verlacht und verspottet.

Und doch gehen schon seine Worte auf dasselbe hinaus, was in unsren jüngsten Tagen ein moderner Forscher, der hier oft genannt wurde, Wilhelm Bölsche, der Menschheit zurief: Aus dem Nichts kommt ihr, in das Nichts geht ihr! Dieses Nichts zu erklären mit dem ewigen Entwickelungsgedanken, in ihm das Ganze zu ahnen, von dem wir nur die zufälligen paar Querschnitte sehen, durch die gerade unsere Existenzphase eben durchschneidet — das ist zuletzt die wesentlichste Aufgabe aller Naturerkenntnis, aller Weltanschauung.[2])

Dies und nichts anderes hatte Erasmus Darwin sich zur Aufgabe gestellt, und er hat diese seine Aufgabe schön gelöst; wir müssen bewundernd zu dem Meister aufblicken, der solches vermochte.

Der Vortrag der Nymphe ist zu Ende.

Entzückt von ihren Worten und erstaunt zugleich steht die Muse da; die andern klatschen freudigen Beifall, der donnergleich den Tempel durchhallt und mit leisem Echo in alle Gänge dringt. Um den Altar der Natur strahlen himmlische Lichter, das Gesicht der Göttlichen überfliegt es wie Siegeslächeln.

Ein schönes Andachtsbild schließt das Werk.

Die goldene Sonne sinkt hinab — der Abendgesang fordert den Tribut von Uranias Munde. Sie macht sich auf und ruft ihre Gefährtinnen aus den Laubgängen und den gewölbten Hallen herbei. Die schönen Jungfrauen paaren sich zum Zuge und schreiten zum Tempel der Natur; ihre weißen Gewänder erhellen den ernsten Hain mit wunderbarem Lichte. Sie überschreiten die mächtigen Bogen, ersteigen die Höhe, eilen durch erzene Gitter und summende Flüstergänge und scharen sich um ihre Gottheit. Auf goldene Sitze lassen sie sich nieder; die glänzende Versammlung gleicht an Schönheit dem bestirnten Firmamente. 480

[1]) Vergl. Ernst Krause, Erasmus Darwin u. s. w., p. 176.

[2]) „Das Liebesleben in der Natur", Bd. II 338.

Und da erheben sie ihre Stimme.

Zuerst richten sie ihren Gesang zum Himmel. In vollen Klängen steigt die mächtige Weise empor, bald zur Höhe anschwellend, bald zu tieferen Tönen sich senkend. Leise antwortet ihr süße symphonische Begleitung: die Sängerinnen haben die Harfen erhoben, und ihre Finger gleiten über die Saiten; melodisch ertönen die Flöten unter dem Hauche der rothen Lippen, und Cimbeln erklirren in den erhobenen Händen.

Sie singen, wie die Sonnen aus feuriger Masse hervorbrachen, wie sie ihre hellen Strahlen in die weite Leere ergossen und die sich öffnenden Augen der jugendlichen Natur mit ihrem Lichte beglückten; wie aus jeder dieser Sonnen leuchtende Kugeln sich lösten, und wie zweite Planeten aus den ersten entstanden.[1])

Dann wendet sich ihre sittlich erhebende Weise *(moral strain)* der Erde zu und schildert, wie die Inseln aus dem uferlosen Meer emportauchten, wie funkelnde Ströme und fruchtbare Haine entstanden, dem sterblichen Menschen ein Paradies zu sein.

Erhabeneren Schwung nimmt ihr Lied an.

Die Liebe, die vom Himmel herab zu den Menschen
499 kam, und der Lohn, der in reineren, höheren Regionen zu erwarten steht, sind sein Gegenstand. Und ihr Gesang erzählt, wie die Strahlen der Tugend das jugendliche Auge treffen, wie sie in das entzückte Herz Einlass finden; wie sie die Kälte des Alters erwärmen, mit sanftem Glanz das schreckliche Düster des Todes vergolden und die schaurige Nacht des Grabes erhellen. Wie die grimmigen Gewissensbisse mit vergiftetem Pfeil das schuldige Herz erreichen, ob es gleich in demantenem Panzer sich verhülle: zögen wilde

---

[1]) Die Idee hiezu ist glücklich aus Virgil *(VI. Ecloge)* herübergenommen. Dort nähern sich zwei Satire zusammen mit *Aegle (Αἴγλη)* der schönsten der Najaden, dem schlafenden Silen, und dringen in ihn, er möge ihnen ein Lied singen. Silen wählt zunächst einen kosmogonischen Stoff zum Gegenstand seines Vortrages:

> *"— — Canebat uti magnum per inane coacta*
> *Semina terrarumque, animaeque, marisque fuissent;*
> *Et liquidi simul ignis; ut his exordia primis*
> *Omnia, et ipse tener mundi concreverit orbis."* (v. 31—34.)

Furien doch auch den blutbefleckten Tyrannen von seinem wankenden Thron herab in die Reiche ungeahnter Qualen.[1])

Der Vortrag dieses erhabenen Gegenstandes[2]) wird wunderbar unterstützt.

Geheimnisvolle Musik ertönt unter unsichtbaren Händen, und in den Chorgesang der Jungfrauen mischen sich Engelstimmen; so hallt der zitternde Vielklang von Gängen zu Gängen und erreicht das gewaltige Dach des Tempels, von wo er tausendfach zurückschallt. Durch jeden feinsten Nerven schwingen die klaren Klänge, da sie an das entzückte Ohr gelangen und dringen bis ins mittönende Herz.

Da verstummt die süße Musik, leise schwingen die Saiten aus. Stille schwebt auf unbeweglichen Schwingen über ihnen. —

Langsam neigt sich Urania gegen den Altar und schreitet die Stufen hinan; hoch oben angelangt, schwingt sie von der Mitte desselben das flammende Rauchfass, das die Luft mit Wohlgerüchen durchzieht.

Und dreimal beugt sie sich in feierlichen Pausen vor der Göttin und zieht mit ängstlicher Scheu den geheimnisvollen Schleier von ihrer Gestalt hinweg. Demüthig kniet sie dann vor dem erhabenen Heiligthume nieder und schlägt die Augen auf:

Da trifft ihr entzückter Blick die **göttliche Wahrheit.** — 524

Für Darwin ist der Weg zu dem Räthsel gelöst, das die Menschheit seit den Anfängen des Denkens beschäftigt; Urania hat ihm den Schleier von dem Geheimnis genommen, das dem ägyptischen Weisen, dem griechischen Orphiker und dem Mystiker des Mittelalters gleich undurchdringlich verhüllt zu sein schien.

Aber nichts Schreckliches sieht, die so kühn das Bild der Göttin aufdeckte; sie liest in ihren Zügen göttliche

---

[1]) Die Spitze dieser uns ganz miltonisch anmuthenden Stelle richtet sich gegen die Tyrannei der Machthaber; so reiht sich diese Bemerkung sinngemäß den vielen Stellen in seinen Werken zur Seite, in denen Darwin für die Freiheit des Individuums nach jeder Richtung hin eintritt.

[2]) Die Andachtsübung stellt uns eine nochmalige kurze Wiederholung und Übersicht des ganzen Gedankenganges dieses Werkes dar.

Wahrheit: ein Begriff, dem wir uns, so unerreichbar er uns, absolut genommen, ist, mehr und mehr nähern sollen.

Jeder große und freie Denker trug und trägt diesen Gedanken, dies Endziel alles Wissens, bewusst in sich; jeder hat ihm als Grundsatz zu höherem Aufsteigen, größerer Vollkommenheit gehuldigt. Und in unsern deutschen Landen war es ein Geistesheld wie keiner, der diesem Gedanken am schönsten Ausdruck verliehen — Goethe, in „Gott und Welt". Dort stehen als Motto die einfachen Worte:

„Weite Welt und breites Leben,
Langer Jahre redlich Streben,
Stets geforscht und stets gegründet,
Nie geschlossen, oft geründet,
Älteres bewahrt mit Treue,
Freundlich aufgefasst das Neue,
Heitern Sinn und reine Zwecke,
Nun! Man kommt wohl eine Strecke!"

Erasmus Darwin ist eine gute Strecke gegangen. Mit einem durch thatkräftige Arbeit erworbenen, in sich abgeschlossenen Complex von Thatsachen ist er an neue Forschungen gegangen; kein Gebiet war ihm fremd, kein Gegenstand, dem er sich nicht näher befreundet hätte. Treu nach dem Goethe'schen Wort zeigen uns seine Werke, dass er sein Forschen niemals abgeschlossen hat. Sein letztes Werk, der „Tempel der Natur", stellt uns in seiner hohen Vervollkommnung wohl bedeutende Fortschritte, aber keinen Abschluss dar.

Die herrliche Erkenntnis der Natur, die Goethe durchdrungen, ist auch ihm zutheil geworden.

Wie dieser verehrt er in der Allmutter ewiges Leben, Werden und Bewegen.

Der Tod ist auch ihm nur ihr Kunstgriff, viel Leben zu haben; und ihre Krone sieht auch er in der Liebe, durch die allein man ihr nahe kommen könne, die einen für alle Mühe schadlos halte.

Mit seinem außergewöhnlichen Wissen verband Erasmus Darwin eine wunderbare Kraft und Geschicklichkeit in der Handhabung der Sprache, die er zu dem edelsten Zwecke benützte: seiner Naturerkenntnis ästhetische Formen zu

verleihen, die den Kreis des Interesses an seinen poetischen Werken ungemein über ein exclusiv-gelehrtes Leserpublicum hinaus erweiterten.

Die vielen Feinde und Neider, die Darwin hatte, die kleinlichen Angriffe, welche die natürlichen Schwächen und Fehler eines so gewaltigen Werkes wie das seinige, ohne es historisch zu erfassen, ins Caricaturenhafte verzerrten, können ihm seinen Ruhm nicht rauben, den er als Vorläufer einer gewaltigen Ära entwickelungsgeschichtlicher Forschung und nicht zum wenigsten als Dichter errungen.

Jedenfalls können wir seine Witwe nicht der Überhebung zeihen, wenn sie auf sein Grabdenkmal die Worte setzen ließ:

"Of the rare union of talents, which so eminently distinguished him as a Physician, a Poet and Philosopher, his writings remain a public and unfading testimony."

Register.

Addison 180f.
Anaximander 7.
Angelo, Michel 131.
Archelaos 189.
Archimedes 174.
Aristoteles 4.
Arkwright 176.
Augustin 189.

Baco 5, 8, 35.
Bain 152.
Baumeister 35.
Berkeley 5, 8, 112, 121, 123.
Berosius 80.
Blackmore 17.
Böcklin 113.
Bölsche, Wilhelm 42, 43, 155.
Brooke, Henry 17.
Bryant 8, 35.
Buffon 85.
Burdett 172.
Burke 134.
Burns 13.

Cary, H. F. 6.
Catull 8.
Cawley 175.
Cicero 34.
Claudian 16.
Confucius 166.
Contant, Paul 17.
Cowley 17.
Cowper 13.
Craik 15.
Croix 17.
Cuvier 53.

Darwin, Charles 1, 4, 52, 58, 66, 80, 84, 88, 89, 99, 110f., 136, 137, 149, 152, 154, 187.
— Robert Waring 1, 4.
Descartes 5.

Empedokles 7, 125.
Epikur 18.

Faluggi 17.
Foote, Samuel 163.

Galilei 5.
Gibbon 33f.
Goethe 8, 23, 39, 86, 146, 183, 200.

Haeckel 26, 56, 61, 77, 84, 149, 185.
Haller 67, 68.
Händel 169.
Hartley 5, 109.
Hayley 13.
Hebenstreit 73.
Helvetius 85.
Heraklit 7.
Herschel 174.
Herodot 29, 34.
Heyne 36.
Hogarth 116, 119, 122.
Horaz 8.
Howard, John 172.
— Mary 1.
Hume 5, 8, 109, 179, 182.
Hutcheson 5.

Kant 5.
Kepler 4.

Koelreiter 94.
Kopernikus 4.
Krause, Ernst 9, 12, 46, 94, 185, 187.

Leibniz 67.
Lessing 125.
Leuwenhoek 46, 67.
Lewes 116.
Linné 2, 14, 57, 94.
Locke 5, 19, 109, 139, 145 f., 147, 153, 180 f.
Lukrez 4, 7, 8, 18 ff., 66, 70, 93, 118, 124 ff., 157, 160, 187, 188.

Macer, Ämilius 17.
Malebranche 6.
Moira, Francis 173.
Müller, Johannes 6, 189 f.
Mundy 13.

Nägeli 190.
Newton 122 f., 170, 174, 175.

Orpheus 29.
Ovid 8, 16, 17, 71.

Paulus, der Heilige 6, 190.
Philipp, S. 50.
Plato 4.
Plinius 16.
Plutarch 30, 34.
Pole, Chandos 2.
Polwhale 13.
Pope 12.
Priestley 6, 46.
Pythagoras 71, 192.

Reid 8.
Rowe 39.

Savastani 17.
Savery 175.
Schleicher 142.
Scott 13, 39.
Severus, Alexander 37.
Seward, Anna 2, 6, 9, 16, 18.
Shakespeare 146.
Simroth 50.
Sokrates 154.
Southerne 39.
Spinoza 147.
Sprengel 94.
Stephen 13.
Strabo, Walafried 17.
Swammerdam 46.

Tacitus 179.
Thou 17.
Tooke, John Horne 138 f.

Virgil 8, 16, 34.
Voltaire 179.

Wallace 66.
Warburton, Dr. 8, 33, 34.
Werner 42.
Winckelmann 37.
Wolff, Friedrich 67 f.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XVII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1903.

STUDIEN

ZUR

ENGLISCHEN LAUTGESCHICHTE

VON

KARL LUICK.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1903.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Vorrede.

Als vor reichlich zwölf Jahren die Entwicklung von ae. *i* und *u* in offener Silbe meine Aufmerksamkeit erregte, war ich der damals herrschenden Meinung, daß für die Feststellung der lautlichen Verhältnisse der spät-mittelenglischen Periode nur die Reime eine geeignete Grundlage böten, während die Schreibung zu unregelmäßig und schwankend sei, um sichere Schlüsse zu gestatten. Bei der Verfolgung des Problems in meinen 'Untersuchungen zur englischen Lautgeschichte' (Straßburg, Trübner 1896) habe ich mich daher vor allem an die Reime gehalten und durch eine möglichst eindringende Kritik zu einer Lösung zu gelangen gesucht. Nur wo völlig klare und unzweideutige Eigentümlichkeiten der Schreibung hervortreten wie in den späteren schottischen Texten, habe ich sie herangezogen.

Ich bin nun anderer Ansicht geworden und liefere im Hauptteil dieses Buches eine Untersuchung der nordenglisch-schottischen Texte in Bezug auf die Schreibung von ae. *ĭ-* und *ŭ-*. Den ersten Anlaß dazu gab mir, wie ich hiemit dankbar anerkenne, eine briefliche Mitteilung W. Heusers vom Mai 1899, in welcher er mich auf die eigentümliche und sehr gleichmäßige Schreibung der Nordenglischen Legenden (unten S. 45 ff.), die auch sonst vorkäme und mit den Ergebnissen meiner 'Untersuchungen' nicht vereinbar wäre, aufmerksam machte. Um seine Angaben nachzuprüfen, arbeitete ich diesen Text durch und zog hierauf andere heran, die er nicht erwähnt hatte. Bei dieser vergleichenden Betrachtung trat mir schon zu einer Zeit, als ich noch auf recht beschränktem Material fußte, der Gedanke, der meines Erachtens den Ausgangspunkt für die Lösung des Problems liefert (vgl. S. 119), und damit diese selbst ent-

gegen. Im Mai 1900 machte ich bereits E. Koeppel gegenüber brieflich einige Andeutungen und skizzierte meinen neuen Standpunkt. Am 21. Juni dieses Jahres kam mir der Aufsatz Heusers Engl. Stud. 27, 253ff. zu, und hier fand ich den oben berührten Gedanken S. 374 ausgesprochen, nur freilich in einem Zusammenhang, der Heuser wieder von der m. E. richtigen Lösung abbringt und zur Ansetzung von schwebenden Vokalen führt. Da wir also in unseren Folgerungen und namentlich im Endergebnis weit auseinandergehen, habe ich meinen Gedankengang so dargelegt, wie er mir erwachsen ist, nämlich unabhängig von Heusers Aufsatz. Nur wo ich das von ihm bereits gebrachte Material hätte neuerlich vorführen müssen, habe ich mich auf ihn bezogen. Im übrigen sind unsere Berührungspunkte in Anmerkungen und Anhängen dargelegt.

Zu einem solchen Verfahren glaube ich berechtigt zu sein, da, so anregend Heusers briefliche Mitteilung war, sein Aufsatz mich nicht weiter gefördert hat. Um aber allen Zweifeln den Boden zu entziehen (ein Erlebnis hat mich in solchen Dingen vorsichtig gemacht), bemerke ich noch, daß Koeppel auf meine Anfrage hin sofort nach dem Erscheinen von Heusers Aufsatz am 26. Juni 1900 die Priorität meiner Mitteilungen an ihn anerkannte. Ebenso kann Heuser bezeugen, daß ich ihm sofort unser Zusammentreffen in einem Gedanken, aber nur in diesem, anzeigte.

Daß meine Arbeit so spät erscheint, hat verschiedene Gründe. Die stärkste Verzögerung wurde dadurch veranlaßt, daß ich im Studienjahr 1900/1901 als Dekan zu fungieren hatte. Denn leider sind nach der österreichischen Universitätsverfassung und Verwaltungspraxis mit diesem Ehrenamt so viele Geschäfte, die anderwärts von Beamten versehen werden, verbunden, daß sein Träger auch an einer mittleren Universität auf wissenschaftliche Arbeit fast ganz verzichten muß. So ging ein Jahr nahezu ganz verloren. Auf der anderen Seite schwoll die Arbeit immer mehr an, weil ich in dem Bestreben, womöglich etwas Abschließendes zu bieten, den Kreis der untersuchten Texte sehr weit zog und einigen Fragen, die aus dem Hauptproblem erwuchsen, nachging, obwohl dies viel mühsames Materialsammeln verursachte (Kap. II—IV).

In ähnlicher Absicht habe ich das Material an Belegen mit einer Ausführlichkeit vorgelegt, welche vielleicht mancher zu weitgehend erachten wird. Bei einer so strittigen Frage schien mir dies Vorgehen wünschenswert, zumal dabei auf manche andere Dinge Licht fiel: ich hoffe, unsere Einsicht in die mittelenglische Orthographie und ihre Wandlungen nicht unbeträchtlich gefördert und damit Hilfsmittel für weitere sprachgeschichtliche Untersuchungen geliefert zu haben. Übrigens war ich wieder bemüht, die Vorführung des Materials von seiner Kritik scharf zu trennen, so daß auch derjenige diese Studien verwerten kann, welcher in Bezug auf die Deutung der Erscheinungen andere Wege einschlägt.

Mein Endergebnis scheint mir derart, daß alle, die an dem Streit um *ĭ-*, *ŭ-* teilgenommen haben, befriedigt sein könnten. Keiner hat völlig recht und keiner völlig unrecht gehabt!

Graz, am 13. Juli 1903.

Karl Luick.

Inhalt.

Seite

I. Die Entwicklung von ae. ĭ-, ŭ- auf dem nordhumbrischen Gebiet 1

Einleitung 1

Thema, Methodologisches S. 1, Einteilung des Wortmaterials in Gruppen S. 4.

Cursor Mundi, Hs. E 7

Die nordenglische Homiliensammlung 12

Cursor Mundi, Hs. C 16

Cursor Mundi, Hs. G 22

Cursor Mundi, Hs. F 26

Der Psalter 32

Das Evangelium Nicodemi 36

The Gast of Gy 38

Ywain and Gawain 41

Die nordenglische Legendensammlung 45

Zusammenfassende Bemerkungen 51

The Prick of Conscience 52

Die Yorker Spiele 55

Das Thornton-Manuskript 59

Die Kriege Alexanders 63

Die Zerstörung Trojas 68

Die übrigen nordenglischen Texte des 15. Jahrhunderts . . 71

Die schottischen Urkunden 74

Die schottischen Gesetze 76

Wyntoun's Orygynale Cronykil 78

Haye's Buke of the Lawe of Armes 83

Die Handschrift KK. 1, 5, Cambridge 86

1. Craft of Deyng und Wisdom of Solomon 87

2. Ratis Raving 89

3. The Foly of Fulys u. s. w. 90

4. Bernardus De Cura Rei Familiaris 90

5. Die schottischen Prophezeiungen 91

Barbour's Bruce 92

Schir William Wallace 96

Die schottischen Legenden 99

Weitere früh-schottische Handschriften (Makculloch-, Ireland-, Gray-Ms.) 103

Das Elphynstoun-Manuskript (Douglas' Aeneide) 104

Das Bannatyne-Manuskript (Lyndesay, Dunbar) 109

Die übrigen späteren Texte 112

Seite

Zusammenfassung 113

Die *e*- und *o*-Schreibungen der Gruppe III 113. Die Dehnung von *ĭ*-, *ŭ*- in der me. Schreibung 118. Die Grenzen der Dehnung 118. Ihr Eintritt nach dem Verstummen des End-*e* 119. Ausgleichungen durch Analogie 119; in der Gruppe II 120; in der Gruppe III 122; Sonderstellung der Partizipien wie *writen* (altnordhumbrische Geminaten) 124. Chronologie des Lautwandels 126. Die Gruppe IV 129. Ähnliche Erscheinungen in romanischen Lehnwörtern 131; bei *u*- 131; bei *i*- 134. — Zusammenfassung sämtlicher Ergebnisse 140.

II. Die nordhumbrische Entwicklung von ae. *ĭ*-, *ŭ*- vor *ʒ* 145

1. Ae. *ĭ*- vor *ʒ* 145
2. Ae. *ŭ*- vor *ʒ* 165
3. Ergebnisse 181

III. Über me. *weird* und Verwandtes 188

IV. Zur Geschichte des me. *ĕ* 190

V. Zur Entwicklung von ae. *ĭ*-, *ŭ*- auf dem südhumbrischen Gebiet 199

Sicheres spät-me. *ę̄*, *ǭ* für *ĭ*-, *ŭ*- 199. Weitere ähnliche Erscheinungen wie im Norden: *e* für *ĭ*- 200. Bedeutung desselben 208. Die lebenden Mundarten 209. Ergebnisse 215.

Register 216
Berichtigungen 218
Nachtrag 218

Verzeichnis der Abkürzungen

(von allgemein geläufigen abgesehen).

Behrens: Beiträge zur Geschichte der französischen Sprache in England, I. Heilbronn 1886. (Französische Studien hg. von Körting und Koschwitz V, 2.)

Björkman: Scandinavian Loan-Words in Middle English. Halle 1900, 1902. (Studien zur englischen Philologie hg. von L. Morsbach, VII, XI.)

ten Brink: Chaucers Sprache und Verskunst. Leipzig 1884.

B.-T.: Bosworth-Toller, An Anglo-Saxon Dictionary. Oxford 1882–1898.

Bülbring: Altenglisches Elementarbuch, I. Lautlehre. Heidelberg 1902. (Sammlung germanischer Elementarbücher hg. von Streitberg, I. Reihe, 4.)

Dalheimer: Die Sprache Alexander Barclay's in 'The Shyp of Folys of the Worlde' (1509). Zürich 1899. (Diss.)

Ellis: The Existing Phonology of English Dialects. (On Early English Pronunciation, V.) London 1889.

Elworthy: The Dialect of West Somerset. (From the Transactions of the Philological Society for 1875–1876, pp. 197–272.) London 1875. (Publications of the English Dialect Society. Vol. 7.)

Gasner: Beiträge zum Entwicklungsgang der neuenglischen Schriftsprache auf Grund der mittelenglischen Bibelversionen, wie sie auf Wyclif und Purvey zurückgehen sollen. Nürnberg 1891. (Diss.)

Gerken: Die Sprache des Bischofs Douglas von Dunkeld. Straßburg 1898.

Hoelper: Die englische Schriftsprache in Tottel's 'Miscellany' (1557) und in Tottel's Ausgabe von Brooke's 'Romeus and Juliet' (1562). Straßburg 1894. (Diss.)

Lummert: Die Orthographie der ersten Folio-Ausgabe der Shakspere'schen Dramen. Halle 1883.

Morsbach: Mittelenglische Grammatik. Erste Hälfte. Halle 1896. (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte hg. von Braune, VII.)

Morsbach, Schriftspr.: Über den Ursprung der neuenglischen Schriftsprache. Heilbronn 1888.

Murray: The Dialect of the Southern Counties of Scotland. London 1873.

Römstedt: Die englische Schriftsprache bei Caxton. Göttingen 1891.

Schultz: Die Sprache der 'English Gilds' aus dem Jahre 1389. Hildesheim 1891. (Diss.)
Schwahn-Behrens: Grammatik des Altfranzösischen. Vierte Auflage. Leipzig 1899.
Sievers: Angelsächsische Grammatik. Dritte Auflage 1898. (Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte hg. von Braune, III.)
Sievers Phon.: Grundzüge der Phonetik. Fünfte Auflage. Leipzig 1901. (Bibliothek indogermanischer Grammatiken, I.)
Stodte: Über die Sprache und Heimat der 'Katharine-Gruppe'. Göttingen 1896. (Diss.)
Sweet, H. E. S.: A History of English Sounds. Oxford 1888.
Sweet, N. E. G.: A New English Grammar Logical and Historical. Oxford 1892—1898. 2 Bde.
Untersuch.: Luick, Untersuchungen zur englischen Lautgeschichte. Straßburg 1896.
Wackerzapp: Geschichte der Ablaute der starken Zeitwörter innerhalb der Nordenglischen, I. Münster 1890. (Diss.)
Wille: Die Orthographie in Roger Ascham's Toxophilus und Scholemaster. Marburg 1889. (Diss.)
Wright: A Grammar of the Dialect of Windhill in the West Riding of Yorkshire. London 1892.
Wright-Wülker (W.W.): Anglo-Saxon and Old English Vocabularies. London 1884. 2 Bde.

I. Kapitel.

Die Entwicklung von ae. *ĭ-*, *ŭ-* auf dem nordhumbrischen Gebiet.

Das Ziel der folgenden Darlegungen ist, eine umfassende Untersuchung der Schreibung der nordenglisch-schottischen Texte in Bezug auf ae. *i (y)* und *u* in offener Silbe zu liefern. Die Reime lassen diese Laute vielfach als gelängt und qualitativ verändert erkennen: was ist nun aus der Schreibung zu ersehen?

Bei dem schwankenden Charakter der mittelenglischen Schreibung sind Schlüsse aus ihr auf die Lautung vielfach schwierig. Bei der Frage nach der Entwicklung von *i-*, *u-* ist besondere Vorsicht nötig.

Zunächst ist bei jedem Text die Vorfrage zu stellen, ob und wie der betreffende Schreiber sonst Kürze und Länge scheidet. Verdopplung des Vokals als Zeichen der Länge ist im Norden, außer im Wortauslaut, ziemlich selten, insbesondere in offener Silbe. Dagegen ist hier früh eine Entwicklung eingetreten, welche im Süden erst im 15. Jahrhundert deutlich wird: nachdem das End-*e* verstummt war, wurde es vielfach als Zeichen für die Länge des vorausgehenden Vokals verwendet *(dede)*. Später kam der Brauch auf, ein unorganisches *i* einzufügen *(deid* oder *deide)*. Die Kürze drückte man oft durch Verdopplung des folgenden Konsonanten aus *(watter, goddes)*. Auf diese Punkte ist also zunächst das Augenmerk zu richten.

Hierauf ist festzustellen, wie der Schreiber sonst sicheres *ĭ* und *ŭ* (aus ae. *i, y* und *u* in geschlossener Silbe) auf der einen Seite, und sicheres *ē* und *ō* (aus ae. *é, éo* u. s. w. und *ó*) auf der anderen Seite zur Darstellung bringt.

Besondere Schwierigkeiten ergeben sich bei *ŭ* und *ō*. Letzteres wird im Nordenglischen früh durch *u* wieder-

gegeben, entsprechend der eigenartigen Entwicklung, die es hier genommen hat, die schließlich zu einem *ü*-artigen Laut führt. Daneben blieb aber das historische *o* vielfach, in gewissen Stellungen regelmäßig, bewahrt.

Für *ŭ* schrieb man auf dem gesamten Sprachgebiet häufig *o*, ohne daß eine Änderung seines Lautwertes eingetreten wäre. Vereinzelt kommt dieses rein graphische *o*, namentlich in älteren Texten, in allen möglichen Stellungen vor. Typisch ausgebildet erscheint es im 14. und 15. Jahrhundert südlich vom Humber in gewisser Umgebung: vor Nasalen und *u* = *v*, sowie nach *w* (vgl. z. B. *som, sonne, loue, wolle* bei Chaucer). Typisch ausgebildet finden wir es aber auch noch in anderer Stellung: in vielen Texten wird für jedes *u* in offener Silbe *o* geschrieben. Darauf hat zuerst Nicol hingewiesen (Trans. Phil. Soc. 1877—1879, S. IX) und seine Beobachtung haben sowohl ten Brink (§ 35) wie Sweet (HES. § 595) bestätigt und verwertet: ersterer sieht darin ein Anzeichen einer Veränderung des *ŭ*, letzterer faßt das *o* wie Nicol als rein graphisch. Morsbach erwähnt auffallenderweise diesen Schreibgebrauch gar nicht (S. 157 f.), worin ich keineswegs einen Fortschritt gegenüber den früher genannten Forschern erblicken kann. Wenn es sich auch vielfach um Fälle handelt, deren *o* für *u* sich schon aus der konsonantischen Umgebung erklären würde (wie *loue, come, sone, wode*), so bleiben doch eine Reihe anderer übrig. Von diesen erwähnt Morsbach (S. 163 f.) nur *dore, spore*, die er auf *dǭre, spǭre* aus ae. *dor, spora* deutet. Aber der Reim *neyghebores* : *dores* bei Chaucer (H. F. 649) zeigt doch, daß er *dŭre* sprach, und darauf weist auch die einige Male zu beobachtende Eigentümlichkeit, daß er dieses zweisilbige Wort metrisch einer einzigen Silbe gleichstellt (*dore* Cant. Tales A 550, *dores* A 1990, B 3719), ähnlich wie *come, sone* und öfters *love* (ten Brink § 260 *ζ*, § 261). Daß nun auch die besten Handschriften mit ihrem *o* beständig im Widerspruch zur Sprache des Dichters stehen sollten, ist nicht recht glaublich Namentlich aber finden sich in der ausgehenden mittelenglischen Zeit, besonders in der werdenden Gemeinsprache, noch andere derartige Fälle, in denen keine Nebenform mit *ǭ* möglich ist; so in Chaucer-Handschriften (nach Skeats Glossar): *note* (ae. *nutu*),

doke (ae. *duce*), *rode* (ae. *rudu*), *boter(flye)*, *brotel* (neben *brutel*, also aus **brutol*, wie *brittle* aus **brytel*), *thorough*. Ähnlich im 15. Jahrhundert: *notes* bei Capgrave (Dibelius, Angl. 23, 358), *roddy*, *borugh*, *thorough* bei Caxton (Römstedt 16).[1])

Dazu kommt, daß auch in den romanischen Wörtern für den Laut *u* in offener Silbe, sofern er nicht durch Länge wiedergegeben wurde, im 14. und 15. Jahrhundert mit Vorliebe *o* geschrieben erscheint. Das sind Fälle wie *cosyn*, *colour*, *corage*, *florisse*, *norice*, im Gegensatze zu solchen wie *purs*, *suffre*, *trusse* u. s. w., wie ebenfalls schon von ten Brink S. 57 und Sweet a. a. O. festgestellt wurde. Da diese Wörter mit dem Laut *u* ins Englische kamen und heute die normale Wiedergabe des me. *ŭ* aufweisen, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß sie auch in den mittelenglischen Vorstufen der heutigen Schriftsprache *ŭ* hatten. Und doch zeigt die erste Reihe fast immer die Schreibung *o*.

Diese im Süden völlig deutlich zu Tage tretenden Schreibtendenzen müssen uns sehr vorsichtig machen. Wir haben bei unserer Untersuchung genau darauf zu achten, wie sicheres *ŭ* vor Nasalen und *v*, sowie nach *w* geschrieben wird. Aber aus dem Gesagten ergibt sich ein Weiteres. Wenn wir für *u* in offener Silbe in unseren Texten *o* finden, so haben wir von vornherein mit der Möglichkeit zu rechnen, daß dies bloß graphisch sei und keine lautliche Veränderung bedeute. Insbesondere dann, wenn derselbe Text auch in romanischen Wörtern *o* für *u* bietet, wie *colour*, *florisse*, ist diese Möglichkeit nahegerückt. Daher wird es angemessen sein, diese Wörter im Auge zu behalten: nicht als ob sie mit den heimischen Wörtern mit *ŭ*- in einer Reihe stünden — wir wissen ja zunächst gar nicht, ob ihnen auch im Norden me. *ŭ* zukam. Aber sie sind lehrreich, um die Schreibtendenzen zu erkennen. Es ist möglich, daß sie auch im Norden me. *ŭ* hatten; erscheinen sie mit *o* geschrieben, so ist es möglich, daß

[1]) Neue Bestätigung haben die Darlegungen Heusers Engl. Stud. 27, 391 ff. gebracht. Es zeigt sich, daß manche Handschriften kein graphisches *o* für *u* vor Nasalen kennen, aber in offener Silbe konsequent *o* schreiben, also stets *sunne* (ae. *sunne*) gegenüber *sone* (ae. *sunu*).

der Schreiber rein graphisches *o* für *u* in offener Silbe kannte, und aus Schreibungen wie *boter, thorough* u. dgl. ist kein sicherer Schluß zu ziehen.

Damit scheint nun freilich die Möglichkeit, über den Laut des *ŭ-* etwas zu ermitteln, sehr gering. Aber es kommt uns ein anderer Umstand zu Hilfe. Nach dem Verstummen des End-*e* wurden viele ursprünglich offene Silben geschlossen. Wenn nun auch die Tradition noch eine Weile die frühere Schreibweise bewahren mochte, so lag es doch nahe, in diesen Fällen die Regeln bezüglich der Wiedergabe von *u* und *ǭ* in geschlossener Silbe zur Anwendung zu bringen. Ae. *sune* z. B. führte entweder zu *sun* oder zu *sǭn*. Wollte der Schreiber die Kürze zum Ausdruck bringen, so mußte er das Wort so schreiben wie das Ergebnis von ae. *sunne*.; Meinte er aber Länge, so mußte er sie wiedergeben wie in ae. *sóna* — vorausgesetzt, daß er sich bemühte, phonetisch zu schreiben und nicht etwa traditionell ein früheres *sone* für ae. *sunu* weiterschleppte. Darauf werden wir unser Augenmerk zu lenken haben und sehen, daß die Schreibung in der Tat meist phonetisch ist.

Entsprechend dem graphischen *o* für *u* in offener Silbe wird auch vielfach ein bloß graphisches *e* für *i* in offener Silbe angenommen, wenn in der werdenden Gemeinsprache im 15. Jahrhundert Schreibungen wie *wreten* für *written* auftreten. Diese Auffassung scheint mir durch das bisher Vorgebrachte nicht gesichert. Wie dem aber auch sei: wir wollen im folgenden mit dieser Möglichkeit rechnen und alles Material zur Aufhellung der Frage sammeln.

Erst wenn alle derartigen Vorfragen bezüglich des Schreibgebrauches in dem betreffenden Text so weit als möglich beantwortet sind, kann an eine Beurteilung der Belege für *ĭ-*, *ŭ-* geschritten werden. Im Laufe der Untersuchung hat sich mir herausgestellt, daß sie paßlich in Gruppen zu teilen sind, die sich mehr oder minder verschieden verhalten. In die erste Gruppe gehören diejenigen Formen, welche im Frühmittelenglischen auf *-e* ausgingen und nicht Formensystemen angehören, die auch andere Ausgänge haben, also isolierte Formen auf *-e*. Streng genommen gehört hieher nur das Präteritum *dide* (ae. *dyde*), welches im Plural im Norden keine weitere Endung an-

nimmt. Dies ist wenigstens der Stand schon unserer ältesten Texte aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts und wir dürfen ihn gewiß für die unmittelbar vorhergehende Periode, das 13. Jahrhundert etwa, auch ansetzen, obwohl im Altnordhumbrischen die Pluralendung *-on* noch fest ist (Sievers Ags. Gram. § 364, Anm. 4). Auch die Endung *-es(t)* der 2. Singular, ae. *dydes(t)*, ist im Norden durch Ausgleich früh beseitigt: *did þou*, Cursor 886 (CFG), 12626 (CFG), *þou did*, Cursor 10484 (CG). Nur Handschriften mit nicht rein nördlichem Charakter zeigen sie, wie Cursor T, manchmal auch F. Mit einem gewissen Vorbehalt nur kann der Plural *sume* angefügt werden, da er im Wechsel mit *sum* steht. Dagegen hat das Adjektiv *wune* 'gewohnt' so nahe Beziehungen zum Verbum *wune* 'wohnen, gewohnt sein', insbesondere zum Partizipium *wuned* 'gewohnt', daß es nicht als isolierter Fall gelten kann. (Über die Entstehung von *wunt, wont* aus *wune to* + Infinitiv vgl. Hupe, Engl. Stud. 11, 493.)

Die zweite Gruppe bilden Wörter, in deren mittelenglischer Flexion die Endung *-e* mit solchen auf Konsonanten wie *-es, -en* u. dgl. wechselte. Hieher gehören die große Masse der regelmäßig flektierten Verben und Substantive: diese haben im Plural und teilweise im Genetiv *-es*, jene in der 2. und 3. Person des Sing. Präs., zum Teil im Plural *-es*, im Part. Präs. *-ande*, später *-and*, im Part. Prät. *-en* oder *-ed*, im Präteritum, soweit sie schwach sind, *-ede*, später *-ed*. So *sune, sunes; live, lives, livand(e), lived, lived(e); cume, cumes, cumand(e), cumen*. Hieher gehört auch das Defektivum *wite* 'wissen', wegen *witand(e), (witinge), wites* (imp. plur.) und *witen*, sowie *mune* wegen *munand(e)* und gelegentlichem *muned(e)* (vgl. Stratmann-Bradley s. v.). Auch Adjektiva wie ae. *swice* würden hier einzureihen sein, sobald sie ihrer Bedeutung nach einen Komparativ und Superlativ auf *-er(e)* und *-est(e)* zulassen. Doch hat sich in meinem Material kein derartiger Fall gefunden. Von anderen Redeteilen gehört noch hieher die Präposition ae. *ābufan*, denn im Nordenglischen stehen die Formen mit und ohne *-n* nebeneinander: *abuve* und *abuven*. In dieser Gruppe hat es sich als angemessen erwiesen, die Formen auf *-e* und die auf andere Endungen zu scheiden.

Die dritte Gruppe bilden diejenigen Wörter, bei denen in keiner Form auf die Tonsilbe ein *-e*, sondern immer eine vollere Silbe folgt, also die Bildungen auf *-er, -el, -en, -y, -ow* u. dgl. wie *hider, thider, ivel, mikel, driven, writen, bisy, miry, widow; sumer, buter, huny.*

Bei der Verwertung des so geordneten Materials ist zunächst jeder Text intern zu behandeln, d. h. es ist zu erwägen, wie weit nach dem sonstigen Brauch des betreffenden Schreibers ein Schluß auf die von ihm gemeinte Lautung möglich ist, ohne Rücksicht auf das, was etwa aus anderen Quellen schon erschlossen ist. Nicht selten ist auf diese Weise zu keinem festen Ergebnisse vorzudringen: dann sind die Möglichkeiten, die sich eröffnen, festzustellen und weiterhin im Auge zu behalten. Erst wenn dies für jeden Text durchgeführt ist, hat eine zusammenfassende und das gesamte Material überblickende Beurteilung einzusetzen, welche natürlich zunächst von den bei interner Betrachtung gewonnenen sicheren Ergebnissen ausgehen muß. Dieses Vorgehen scheint mir von der größten Wichtigkeit zu sein und ich möchte meine Leser nachdrücklich darauf aufmerksam machen. Wie bei der Erfassung seines literarischen Gehaltes jeder Text zunächst aus sich heraus erklärt werden muß, so auch bei der sprachgeschichtlichen Erforschung. Manche Irrwege der bisherigen mittelenglischen Studien rühren m. E. daher, daß man das Material nicht unbefangen prüfte, sondern z. B. Auffassungen, die sich auf die Verhältnisse in den südhumbrischen Texten gründen, ohneweiters auf nordenglisch-schottische übertrug.

Die Texte sind in möglichst chronologischer Reihenfolge vorzunehmen, wobei natürlich das Datum der Handschrift, nicht die Entstehungszeit des betreffenden Denkmals maßgebend ist. Doch ist immerhin der Fall möglich, daß eine bedeutend ältere Vorlage getreu abgeschrieben wurde und die Handschrift daher einen früheren Sprachzustand darstellt.

Die Untersuchung ist natürlich auf möglichst breite Basis zu gründen. Dennoch wird es nicht nötig sein, alle überhaupt vorhandenen Niederschriften nordhumbrischer Herkunft vorzunehmen. Die nordenglischen Texte bis zum

Ende des 14. Jahrhunderts habe ich nahezu vollständig durchgearbeitet und von denen des 15. Jahrhunderts die wichtigsten und von der werdenden Gemeinsprache am meisten abweichenden ausgewählt. Ähnlich sind die schottischen Texte bis zum Ende des 15. Jahrhunderts vollzählig untersucht. Von den zahlreichen und voneinander nicht mehr so stark abweichenden schottischen Niederschriften des 16. Jahrhunderts habe ich als Vertreter je eine Handschrift aus der ersten und der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gewählt. Dieses Material erweist sich als ausreichend.

Wenden wir uns nun den einzelnen Texten zu.

Cursor Mundi, Hs. E.

Nach dem jetzigen Stande unserer Kenntnisse bietet diese im College of Physicians, Edinburgh, aufbewahrte Handschrift die ältesten sicher nordenglischen Texte. Sie stammt aus dem Ende des 13. oder Anfang des 14. Jahrhunderts. Dies ist wenigstens die Meinung Smalls (English Metrical Homilies, 1862, S. X), der Hupe (EETS. 101, S. 63*) ursprünglich beigepflichtet hat, während er später zur Ansicht gelangte, die Hs. sei dem Ausgang des 14. oder Beginn des 15. zuzuschreiben (eb. 130*). Doch scheinen mir die dafür am angeführten Orte vorgebrachten Gründe keineswegs einleuchtend. Auf alle Fälle möchte ich diese Handschrift an die Spitze stellen, da sie mancherlei Eigentümlichkeiten zeigt, die entschieden altertümliches Gepräge haben und sich sonst nicht mehr, wenigstens in dem Umfange, finden. Sie besteht aus drei Teilen, die von verschiedenen Händen geschrieben sind. Der dritte und der erste Teil sind zwei inhaltlich unmittelbar aneinander schließende Stücke des Cursor Mundi, nämlich V. 18989—22417 und 22418—23940, allerdings mit mancherlei Lücken. (Herausg. von Morris, EETS. 68, S. 1587 ff.). Die Schreibung ist in beiden Teilen im großen und ganzen dieselbe, so daß wir sie ganz gut zusammen behandeln können. Die Belege aus dem zweiten Teile sind durch Kursivdruck der Belegziffern von denen aus dem ersten unterschieden.

Das End-*e* setzt der erste Schreiber nicht eben spärlich, doch keineswegs seiner sprachgeschichtlichen Bedeutung

entsprechend: er fügt es auch an, wo es sicherlich niemals gesprochen wurde, wie in *pate* 19036, 69, 77 u. dgl. Daraus ist zu schließen, daß er es nicht mehr sprach und höchstens aus der Tradition wußte, daß es in gewissen Fällen zu schreiben sei. Der zweite setzt es sehr sparsam, daher Fälle wie die eben erwähnten seltener sind (doch z. B. *dime 22510*). Aber er läßt so viel etymologisch berechtigte End-*e* aus, daß auch er es offenbar nicht mehr sprach. Eine Beziehung des End-*e* zur Quantität der vorangehenden Silbe läßt sich beim ersten Schreiber nicht feststellen: er läßt es einerseits nach Länge + einfachem Konsonanten aus und setzt es nach Kürze in derselben Stellung hinzu; so *god* 19016, *dos* 17, *sak* 19, *med* 23, *don* 40, *mac* 46, *ras* 75, *sen* 81, *mak* 'Gefährte' 89, *nam* 95 und andererseits: *sale* 18989, 19112, 242, *gode* 'deus' 18995, *site* 18997, 19112, *pate* 19036, 69, 77, *imide* 139, *sine* 179 u. s. w. Somit ist bei ihm aus dem Vorhandensein oder Fehlen des End-*e* keinerlei Schluß auf die Quantität des vorausgehenden Vokals möglich. Bei dem zweiten Schreiber sind Fälle der ersten Art noch viel häufiger, solche der zweiten selten *(dime 22510)*; bei ihm ist also aus ständig oder häufig gesetztem *-e* ein Schluß auf Länge zu ziehen, dagegen besagt sein Fehlen gar nichts.

Doppelkonsonanten werden von beiden Schreibern sparsam gebraucht und so unsicher, daß sie nicht zur Bestimmung der Vokalquantität herangezogen werden können. Regelmäßiger ist die Schreibung der Vokale.

Sicheres *i* wird *i* geschrieben. Nur wenige Abweichungen tauchen auf, von denen zwei unzweifelhaft sind: *wret 22517* und *sweftnes 23412*. Über *brede* 'bird' 22381 vgl. unten S. 23. *Deill* für *dill 23622* ist wohl eine Entgleisung, da sonst *ei* in dieser Handschrift den Diphthong bedeutet. Vielleicht ist ein zu *i* korrigiertes *e* der Vorlage vom Schreiber falsch aufgefaßt worden. *Sete* für *sitte* 22017 spiegelt eine tatsächlich vorhandene Form wider (vgl. Verf. Unters. § 436). *Crestin* (ae. *cristen*) *23705* gehört wohl unter das *i* in offener Silbe, da *st* eine der Konsonantengruppen ist, die zur folgenden Silbe gezogen werden können *(cri-sten)*. Zudem ist Beeinflussung durch franz. *chrestien* möglich. Ähnlich wird es sich mit *medelerd 22703* (gegenüber

midelerd 22594) verhalten. In den altenglischen Belegen für das Adjektivum erscheint öfters einfaches *d* geschrieben (*midelan*, vgl. Bosworth-Toller) und eine Basis **midilo-* ist ganz plausibel, da ahd. *metal* auf eine Grundform **medalo-* zurückweist (vgl. Kluge, Et. Wtb. s. v. *mittel*). Auffällig ist *blepeli 23561, 760*, wo also *e* für *ī* geschrieben scheint. Da aber auch in den anderen Cursor-Handschriften diese Schreibung vorkommt, ja in Cotton V. 26222 sogar *bleith*, so muß wohl eine *e*-Form existiert haben.

Sicheres *ē* wird regelmäßig durch *e* ausgedrückt, nur erscheint dafür gelegentlich *i*: *priste* 19137, *hirbi* 549, *gide (= yede)* 21093, *hite (= ete)* 23280, *didis 23487, fild 23851, briper 23873.*

Das *ĭ-* wird gewöhnlich *i* geschrieben. Ich gebe für diese Fälle nur je einen Beleg:

I. *did(e)* 19012 u. ö.

II. *giue* 19054 u. ö., *gif 22424* · (*giuis* 19571, *gifes 23294, giuin* 19008 u. s.); — *pipe 22793;* — *dine* sb. 19211 u. s.; — *til 23851;* — *stire* 19210 *(-and 23590, -ing 23678);* — *-scip* 20021, *-skippid 22992;* — *stikid* 21123; — *smitte* sb. 19648.

III. *cripil 22829* (*criplis* 20885, *-id* 19048); — *hider 22451;* — *pidir* 19051; — *quider 23388;* — *sikir* 19243 (*-er* 370, *-lic* 726, *-id* 006); — *scriuin 23122* u. s.; — *bitin* 22398; — *smitin* 21103; — *schitin* 22397; — *birid* 'begraben' 20921 u. ö.; — *widus* 19775 u. s.

Dagegen findet sich Schwanken zwischen *i* und *e*, bzw. bloß *e* in folgenden Fällen, die sich auf beide Schreiber verteilen:

II. *liue* 19218, *live 23232, lif 23311, liuin* (inf.) 20089;
leuin (inf.) 20093, *23940*;
liuid 19650, 20832, 21020, 58.
wite 19150, 935, 22294, *22990, witte* 19779;
wet 22556, 869;
unwitand 19100, 250.
clepin (inf.) 21994, 22317;
clepis 20862, 22011, *23013.*

III. *mikil* 19098, 519, 596, 654, 680, 842, 843, 860 u. s. w.;
mekil 23541.
bi-nepin 22677.
reuin 22636.
fordreuin 22635.
desseli (ae. *dysiȝ*) 19033.

Wahrscheinlich sind hier nach dem oben Dargelegten noch *crestin 23705* und *medcl(erd) 22703* anzuschließen. Auch *nein* 23267 und *neynd* 22579, zu ae. *nīzon*, gehört hieher; doch sollen die Fälle mit der Lautfolge *iȝ* zunächst übergangen und im III. Kapitel in größerem Zusammenhang betrachtet werden.

Diese Schreibungen treten nun doch in einer Anzahl auf, daß ihnen mehr Gewicht beikommen wird als den *e* für *i* in geschlossener Silbe: sie müssen doch wohl eine sprachliche Grundlage haben. Bei interner Betrachtung ist die Deutung auf Doppelformen am nächsten liegend. Endgültige Entscheidung kann sich aber erst aus einer Reihe von Texten ergeben.

Sicheres *u* (aus ae. *u* in geschlossener Silbe) wird in der Regel durch *u*, im Anlaut durch *v* wiedergegeben; durch *o* regelmäßig nach *w* und *y* (vgl. *yong 22817* gegenüber *giung* 19247) und in *bot*, dem sich gelegentliches *op* anreiht *(22548, 569, 723* etc.). In den letzten zwei Fällen soll das *o* offenbar den durch Mangel an Satzton entstandenen unbestimmten Vokal anzeigen, wie der Vergleich mit den häufigen Schreibungen *ogain* 19626, *opon* 21139, *omang* 21868, *obaft* 22115 und dgl. lehrt. Vor Nasalen erscheint *o* für *u* beim ersten Schreiber nicht; beim zweiten findet es sich mehrere Male (*tong 22520, 672, hondis 22862, domb 22602, sonder 22605; bondin 23259, son 23394, 402, 470*, also neun Fälle, gegenüber *tunge* 20023, *dumbe* 21899, *22521, sundir* 22242, *sun* 21866, *sunne 22507, 763*, ferner: *sum 22510, 889, funden 22700, hunderet 22747, 876, 975, hungir* 22900, *munt* 22981). Einen vereinzelt stehenden Fall von *o* für *u* bietet *corsing* 22113 (gegenüber *curste* 19201).

Werfen wir nun im Sinne der obigen Ausführungen (S. 3 f.) einen Blick auf die Schreibung des *u* in romanischen Wörtern, so finden wir, daß es in geschlossener Silbe in der Regel durch *u* bezeichnet wird (*custum* 19263 u. ä. m.), auch vor Nasalen (*frunte* 19887 u. s. w.); nur in der Vorsilbe *con-* erscheint stets *o* (*conforte* 20132 u. dgl.). In offener Silbe finden wir (bei beiden Schreibern) *u* und *o*, ersteres häufiger (*super* 19913, *iugilrie* 19522, *iugillure* 20891, *guglures* 22112, *glutun* 22030, *flurist* 22330, *sumun* 23821; — *couer*

19694, 705, *coucrance 23722, noriste* 22111, *norising 22832*). Graphisches *o* für *u* ist also unserer Handschrift nicht unbekannt, bewegt sich aber innerhalb enger Grenzen.

Sicheres *ō* erscheint regelmäßig als *o*. Die Schreibung *u* ist noch unbekannt. Das einmalige *cum* 20131 (ae. *cóm*) ist offenbar ein Schreibfehler, da auch in späteren Texten, die dieses *u* reichlich verwenden, vor Nasalen das alte *o* beibehalten wird.

Das *ū*- weist starkes Schwanken auf:

I. *sume* (plur.) *22953.*
II. *luue* 19269, 948, 20072, 102, 839, 911; *luuen* (inf.) 20077;
luf 23071, 134, 290; lufe 23133; — *lof 23517*;
luuid 19371, 20125; *lufd 23336*; — *louid* 20114;
luuis 21896; — *louis 23516*;
luuer 20870;
louely 23064.
abou 22646;
abuuen 20078; — *abowen 22677.*
cum 19434, 20818, 21987, 22239, 361, *23829, 907*;
com 19819, 20141, *22472, 497, 503, 509* . . . (20mal);
come 19104, 716, 21984, 22270, 312, 313, 405, 411, *954*;
comis 23204;
coming 19920, 21880, 959, *23529, 741*;
comande 21968;
comin 19934, 20938, 22222, 301, *647, 761, 23502.*
sun 19439, 20071, 22867, 22082, 126;
sune 19491, 525, 20094, 22274;
sone 19092, 20128, 141, 802, 836, 837, 21034, 130, 22275;
son 20041, *23333, 334, 408, 23933*;
sunis 23927; — *sonis 23516, 939.*
mon 22681; monin (inf.) *23927*;
mund 23179.
wone (adj.) 21129, *22622; won 23271, 283.*
won (inf.) *23101, 117, 364* . . . (7mal); *wone* 22278;
wonis 23516; -and 23545; -ing 23577, 612;
wonte (part. oder = *won* adj.?) 22131.
— *stund* (part.) 19613, *22482.*
dur 19255;
doris 19305, 313.
wod 22543, 895.
not(-scel) 23828.
III. *thoner* 22143, *693, -ir 680.*
boru 22498, 560 u. s. w.; — *puru 23877.*

Von diesen recht bunten Schreibungen weisen nun die Formen mit *u* unzweifelhaft auf Kürze. Diejenigen mit *o*

sind nicht so sicher zu deuten. Von vornherein auszuscheiden sind die Fälle mit *o* nach *w (won, wod)*, weil in dieser Stellung auch für *ŭ* stets *o* geschrieben wird: hier kann also sowohl *ǭ* als *ŭ* gemeint sein. Etwas zweifelhaft ist auch der Wert des *o* in den Formen auf *-is, -ing* u. s. w. sowie denjenigen der Gruppe III, also in den Formen, welche dem Schreiber sicher noch zweisilbig waren, somit auch in seiner Aussprache noch den Vokal in offener Silbe hatten. Hier ist *o* bei weitem überwiegend und vermutlich wird sich dahinter manches *ǭ* bergen. Aber aus dem Gebrauch in romanischen Wörtern (oben S. 10) ersehen wir, daß *o* in solcher Stellung vielleicht auch den Laut *ŭ* andeuten kann: wo wir *noriste* geschrieben finden, können wir aus *doris* nicht mit Sicherheit auf *ǭ* schließen.

In den übrig bleibenden Fällen ist dagegen beim ersten Schreiber *o* ein sicherer Hinweis auf me. *ǭ*, da er sonstiges graphisches *o* für *ŭ* nicht kennt. Seine Schreibung weist somit auf Doppelformen bei *cum — com(e)* und *sun — son(e)*, während er in *luue, abuuen, stund* und *dur* nur Kürze zum Ausdruck bringt.

Beim zweiten Schreiber, welcher schon graphisches *o* für *ŭ* vor Nasalen hat, könnten *com, son* auch die Lautungen *cum, sun* anzeigen; doch ist immerhin bemerkenswert, daß diese Wörter in nahezu allen Belegen mit *o* erscheinen. (19 *com(e)* : 2 *cum* und 4 *son* : 1 *sunis*), während für sicheres *ŭ* vor Nasalen neben den *o* noch zahlreiche *u* erscheinen. Das macht Länge (neben Kürze) mindestens für *com* wahrscheinlich. Die spärlichen Belege für ae. *munan* lassen wohl kaum einen Schluß zu. Im übrigen weisen auf me. *ǭ* die allerdings nur einmal auftauchenden Schreibungen *lof, abou, not*, während *sume, luf, stund* Kürze anzeigen.

Außer Betracht geblieben ist *fouel* (ae. *fuȝol*) 23621, da die Fälle mit der Folge *uȝ* eine Sonderstellung einnehmen und daher erst im II. Kapitel behandelt werden sollen.

Die nordenglische Homiliensammlung.

Dieser von Small herausgegebene Text (English Metrical Homilies, Edinburgh, 1862) ist uns in derselben Handschrift wie der eben besprochene überliefert, doch stammt

er von einem anderen, wenn auch gleichzeitigen Schreiber (S. XI). Zwei Lücken, von 63/17 bis 83/13 und von 167/22 bis zum Schlusse (177/4), hat der Herausgeber nach anderen Handschriften ausgefüllt: diese Abschnitte sind bei der folgenden Untersuchung beiseite gelassen. Leider hat der Herausgeber nicht Zeilenzählung durchgeführt: ich zitiere daher nach Seiten und zeige durch den Exponenten das betreffende Drittel der Seite an.

Das End-*e* wird vielfach nicht gesetzt, wo es etymologisch berechtigt wäre, andererseits geschrieben, wo es nicht hingehört (*kanne* 1³, *manne* 1³, *witte* 2¹, *itte* 2¹ u. dgl.): es ist also klärlich vom Schreiber nicht mehr gesprochen worden. Auch als Dehnungszeichen verwendet er es nicht regelmäßig. Es fehlt vielfach nach Länge + einfachem Konsonanten, besonders im Innern des Verses, und erscheint manchmal nach Kürze + einfachem Konsonanten: *hime* 8², 113², 115³, 121³, *ine* 18³, 124¹, 125¹, *sone* 24², *thride* 25³, *wike* 28³, *thate* 85², *-nese* 111¹, *nune* 166¹. Somit ist aus dem Gebrauch des *-e* kein sicherer Schluß auf die Quantität des vorausgehenden Vokals zu ziehen.

Auch in der Setzung einfacher und doppelter Konsonanten zeigt sich Schwanken. Geminata erscheint auch nach langem Vokal in Fällen, wo Verkürzung unwahrscheinlich ist: *tanne* 'taken' 15², *berre* 49², *wisse* 56², *prisse* 61², *baronnes* 87², *personnes* 87² u. dgl. Andererseits wird manchmal alte Geminata durch einfachen Konsonanten ausgedrückt: *sines* 10², 29², 33², *bigines* 22¹, *sitand* 110³, 114², *speride* (zu an. *sperra* 'sperren') 141².

Zum Teil regelmäßiger ist die Schreibung der Vokale.

Sicheres *i* (aus ae. *ĭ*, *ў* in geschlossener Silbe) wird durch *i* wiedergegeben. Das ständige *yef* 'wenn' (13², 17², 30² u. s. w.) wird Reduktion des Vokals infolge geringer Betonung zum Ausdruck bringen, wie der Vergleich mit *meself* 49¹, *deciple* 119¹ (und öfters) zeigt. Im übrigen finden sich an Abweichungen: *thred* 105², 157³, 163² (gegenüber *thrid* 105³), *threstes* 'dürstet' 138², *cresten* (6¹, 15¹, 104³, 112³ u. s. w., gegenüber *cristen* 94¹, 136³), *quek* 26³, *wekkedness* 147³ (gegenüber *wikednes* 86³). Doch ist folgendes zu beachten. *Thred* kann von *three* beeinflußt sein (Morsbach, S. 151, Anm. 4). *Threst* geht auf **þrystan* (aus *þyrstan*)

zurück, konnte also ebenso wie *cristen* mit *i* in offener Silbe gesprochen werden. Auch *quick* hatte in den flektierten Formen sowie im Komparativ und Superlativ *ĭ*-. Der letzte Fall, *wekked*, ist etymologisch nicht durchsichtig; jedenfalls steht er vereinzelt. (Vgl. unten S. 42).

Sicheres *ę* wird stets durch *e* wiedergegeben.

Das *ĭ*- wird, wie früher, fast immer *i* geschrieben. So:

I. *did* 41[1] u. s. w.
II. *gif* 5[1] u. ö. (*gifs* 104[2], *gifes* 14[3], *giuen* 3[1]); — *stir* 26[2]; — *-schipe* 6[1]; — *wit* 22[2] u. ö.; — *smitte* part. 132[2].
III. *iuel* 87[2]; — *mikel* 2[3] u. ö.; — *hider* 18[2]; — *thider* 33[3]; — *quider* 54[1]; — *schriuen* 33[2]; — *writen* 99[1]; — *bisi* 108[3]; — *widow* 156[2].

Dagegen zeigt sich Schwanken zwischen *i* und *e*, bzw. nur *e* in folgenden Wörtern:

II. *lif* 3[2], 3[3], 16[2], 24[3], 85[2], 86[3] u. s. w.; — *lef* 5[2];
lifd 41[1], 60[2], 87[1] u. s. w.; *lived* 15[2].
— *cleues* 111[1], 111[1]; *clefes* 111[2].
spir 49[2], 95[3]; *spire* 95[2] u. s. w.;
spired 45[2], 95[3]; — *sperid* 95[1].
clep 122[3], 123[3].
III. *siker* 14[3], 33[1], 92[2] u. s. w.; — *seker* 24[3].
fliker 36[3]; — *flekerid* 92[1].
nethir (ae. *ni(o)ðor*) 122[3].

Wahrscheinlich sind hier noch die oben besprochenen Formen *threst*, *cresten* und *quek* anzuschließen.

Bei interner Betrachtung ist wieder die Deutung auf Doppelformen die nächstliegende. Es wird zu beachten sein, daß die *e* gerade bei häufig gebrauchten Wörtern vorkommen.

Im Anschluß an diese Schreibungen ist beachtenswert, daß auch einmal *pete* für *pité* auftaucht (84[2]), also dieselbe Erscheinung in einem romanischen Worte. Wir werden ihr im folgenden immer häufiger begegnen. Ihre Deutung kann aber erst am Schluß auf Grund einer ganzen Reihe von Texten gegeben werden.

Sicheres *ŭ* (aus ae. *ŭ* in geschlossener Silbe) wird in der Regel durch *u* wiedergegeben. Nach *w* und *y* erscheint sets *o*, z. B. *wormis* 59[1], *yong* 15[2]. Vor Nasalen erscheint teils *u*, teils *o*: *tung* 11[1], 32[3], 49[2], 59[1], *gun* 17[1], *hunger* 22[2],

sun 24[2], *sunne* 99[1], *munk* 29[3] u. s. w.; — *long* 3[2, 3], 121[2], 135[2], *honderet* 18[1], 100[1], *son* 21[2], *sone* 24[2], *monk* 30[1, 2], 57[2], 149[3], 150[3], *dronken(nes)* 113[1], 121[1], 138[3]. Aber das *u* überwiegt gegenüber den 15 Fällen von *o* ganz bedeutend. Nur in *munk* — *monk* wird das *o* deutlich bevorzugt, was wohl in der Stellung des *u* zwischen zwei Nasalen seinen Grund hat: die Folge *mun* war dem Verlesen und Verschreiben besonders leicht ausgesetzt. Sonst erscheint *o* für *ŭ* in *bot* (13[3]) und *op* (1[3]), was wie oben S. 10 zu erklären ist, ferner in *boxom* 54[2] (gegenüber *buxom* 53[1], *bowxom* 53[3] u. ö.), *corsing* 139[1] (*cursed* 143[3]), *hoswif* 107[2], *hosband* 145[2, 3, 3], 146[1, 3], 155[1], endlich fast regelmäßig in romanischen Wörtern in offener Silbe und gelegentlich in geschlossener: *kouenand* 2[2], *glotounye* 52[1], 58[2] u. ö., *jogement* 56[1], 57[2] (*u* 57[1]), *couaytye* 58[2], 60[1], *noriz* subst. 92[1], *norz* subst. 92[2], *socoures* 136[2], 167[2], *costom* 161[2], *iorne* 52[3], *tronchoun* 162[2, 3] u. ö. Einmal erscheint *o* für *ŭ* in *Loc* Lukas 108[1].

Sicheres *ō* wird stets durch *o* ausgedrückt, *u* taucht nur einmal auf: *stud* 101[2].

Das *ŭ*- zeigt verschiedene Wiedergabe:

I. *sum* passim.
II. *lufe* 18[2], 19[1], 102[3], 122[2], 123[2] u. s. w.; *lufe* 18[3], 103[2];
lof 123[3], 164[1];
loues 50[3], 133[1], 133[1], 159[2]; *lofes* 124[1];
luues 19[1]; *lufes* 138[2];
lufed 32[2], 164[3], 165[1] (3mal); *lufd* 18[3], 102[3], 160[1];
loued 30[1], 132[3];
louing 11[2]; — *lufli* 17[2], 123[3], 149[1].
— *abouen* 96[2], 105[3], 112[1]; *abouen* 135[2], 145[2].
com 10[3], 21[1], 24[3], 26[3], 30[2], 30[3], 33[3] . . . (23mal); *come* 95[2];
cum 19[3], 20[2], 20[2], 22[1], 27[1], 34[3] . . . (16mal); *cume* 25[1];
comes 5[1], 11[3] . . . (5mal);
cumes 19[2, 3], 28[2] . . . (6mal);
cumand 22[2], 130[3], 160[1]; — *comand* 25[1];
cuming 12[1, 2]; — *coming* 11[2];
comen 7[1], 14[3], 46[2] . . . (10mal); *com* part. 46[2];
cumen 22[1], 45[3], 57[2] . . . (8mal);
(*comly* 129[1], 150[1], 156[1], 161[2]; — *cumly* 49[3], 100[1], 140[1]).
(*welcom* 14[2]; — *welcum* 12[1]);
(*welcomes* 8[2]; — *welcumes* 8[2]).
gom 10[3], 127[2], 129[1]; *gome* 95[2]; *brydgom* 121[1]; — *gume* 127[1];
son 6[1], 8[1], 11[1], 63[2], 100[1] . . . (11mal);
sun 1[1], 8[1], 100[2] . . . (6mal);
sones 132[1].

won adj. 13[3], 37[2], 100[2] . . . (8mal); *won* (vb.) 31[2], 42[2], 151[2];
wones 144[1], *-is* 97[2]; — *wonand* 4[1], 48[3], 62[1];
woned 16[2], 36[1], 86[3] . . . (7mal).
— *durs* 88[1].
wod (schawe) 52[3], *wode (schawe)* 113[3].
III. *brukel* 120[1]; — *brokel* 154[2].
somer 22[2], 25[1].
nomen 7[1], 45[3], 63[1], 129[3]; — *numen* 98[2].
hony 10[2].
thoru 7[3], 10[3], 32[2, 3], 44[2] u. s. w.
boru 62[2], 62[3], 95[2].

Auch in diesem Text weist die Schreibung mit *u* mit Sicherheit auf Kürze, während das *o* nicht so klar ist. Nach *w (won, wod)* kann es ebenso gut *u* als *ǭ* anzeigen. Für die Formen auf *-es*, *-ed* u. s. w. sowie diejenigen der Gruppe III gilt dasselbe im Hinblick auf den Brauch in romanischen Wörtern. Vereinzelte *o* können auch in anderen Stellungen nach dem oben S. 15 Dargelegten immer noch *ŭ* bedeuten. Dagegen ist doch auffällig, daß der Schreiber in *com, gom, son* überwiegend *o* schreibt, während er für sicheres *ŭ* vor Nasalen in der Mehrzahl der Fälle noch *u* verwendet: hier werden doch wohl *ǭ*-Formen zu Grunde liegen. Unser Ergebnis ist also, daß der Schreiber in *cum — com(e), gume — gom, sun — son* Doppelformen zum Ausdruck bringt, während er in *luf* und *durs* Kürze sprach und ebenso in *brukel, numen* Kürze kannte (vielleicht neben Länge). Weiter ist nichts zu erkennen.

Cursor Mundi, Hs. C.

Nach Hupe (EETS. 101, S. 63*) stammt diese Handschrift[1]) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder gibt doch mindestens, soweit die erste Hand reicht, eine Vorlage aus dieser Zeit getreu wieder (ebenda S. 125*). Ich habe nur diese erste Hand in Betracht gezogen, welche den Hauptteil des Manuskriptes geschrieben hat, nämlich V. 1—16708 und dann die Stücke 16849—17288, 17313—17852, 18029—20064, 21173—24968. Da mir der Schreiber im Beginn etwas unsicher zu sein scheint, habe

[1]) Herausgegeben von Morris, Hupe und Kaluza, EETS. 57, 59, 62, 66, 68, 99, 101.

ich ein späteres Stück zur genauen Auszählung herangezogen, nämlich 2315—4315 und aus den folgenden Teilen des Riesenwerkes größere Stichproben gemacht, namentlich auch aus dem Stück, welches in E erhalten ist. Diese Proben zeigen Übereinstimmung mit dem Früheren.

Das End-*e* wird vom Schreiber nicht mehr seiner etymologischen Geltung entsprechend verwendet: offenbar sprach er es nicht mehr. Er setzt es oft, aber nicht regelmäßig nach Länge + einfachem Konsonanten, aber manchmal auch nach Kürze in solcher Stellung: *wine* 2499, *lime* 2671, *wike* 'böse' 2754, *sale* 2784, *wite* (sb.) 2803, *iwise* 2967, *bitide* 3024, *pute* 3047, *lĕde* (prät.) 3346, *fĕte* 3503, *pite* 4155, 4200. Gerne hängt er es an gewisse Konsonanten an, regelmäßig an *u* = *v* und *sch*, *ch*, z. B.: *serue* 2576, 2624 u. s. w., *fische* 2863, *riche* 3004. Somit kann nur aus häufigem Gebrauch oder beständigem Fehlen des *-e* ein Schluß auf die Quantität des vorausgehenden Vokals gezogen werden, wofern es nicht etwa durch den vorausgehenden Konsonanten veranlaßt ist.

Gelegentlich, doch ziemlich vereinzelt erscheinen schon diphthongische Schreibungen zur Bezeichnung der Länge: *nain* 4222, 4356, *saitt* 'saß' 13491, *bloide* 4208, *a noiper* 3390, 20027, *broiper* 3642, 3735, 3754, 3986.

Ursprüngliche, d. h. etymologisch begründete Doppelkonsonanz (nach Kürze) wird nicht immer genau wiedergegeben. Fälle vor stummem *-e* sind bereits oben aufgezählt. Solche vor gesprochener Endsilbe sind: *sitand* 2767, *trused* 3050, *biding* 3093, *blesing* 3513. Außerdem erscheinen ursprünglich einfache Konsonanten nach langen Vokalen manchmal doppelt geschrieben: *quille* 2581, *smylle* 2730, *helle* (ae. *helan*) 2738, *warre* (ae. *wǽron*) 2332, *dremmes* 4114, *wennis* 4070, *wiss* 3413, *praisses* 3578, *slepped* 2551, *swette* 3104, *grette* 3246, *wijtte* 4586, *luttand* 2648, *writte* 5323, *lickest* 3452 u. dgl. Zum Teil, vor den Verschlußlauten, können darin Verkürzungen des Vokals zum Ausdruck kommen; aber in gewissem Umfang ist diese Verdopplung gewiß nur graphisch. Somit ist aus Doppelkonsonanz kein sicherer Schluß zu ziehen, es sei denn, daß sie sehr häufig auftritt.

Die Schreibung der Vokale ist wieder etwas regelmäßiger.

Sicheres *i* wird durch *i* bezeichnet, höchst vereinzelt durch *e: stelle* 12177, *stell* 20509. *Weird* 3454, 57, neben *wird* 8981, 9968, für ae. *wyrd* nimmt offenbar eine Sonderstellung ein, da die Schreibung auf langes *e* weist. Eine Erklärung wird sich erst später ergeben, ebenso für *stern* 3461, *sterin* 24540 (vgl. Kapitel III).

Sicheres *ē* erscheint in der Regel als *e*, daneben auch, und zwar in geschlossener Silbe, als *ei: yeir* 2640, 97, 3109 etc., *geyre* 3300, *eild* 2725, *feil* 2902, *yeild* 2987, 3190, *weild* 3111, *weind* 3242, *freind* 3301, *fleis* 2891, *beist* 3166, *seis* 'siehst' 2936. Aber auch *i* wird manchmal (für *ē*) geschrieben: *gli* 3588, *hir* 'hier' 4592, *hirs* 'hört' 4192, *hild* 2420, 2575, *bi-tuine* 3572, *prist* 2538, *life* 3635, *mike* 4299, *smike* 2742. Danach ist es nicht auffällig, daß vereinzelt auch *e* für *ī* erscheint: *circumces* 2668 (trotz Reim auf *wis*). Über *blethli* 3869 vgl. oben S. 9. In *males* (: *pees*) 2794, 13304 könnte das *e* der Stellung nach dem Tone (bei englischer Betonung) zu danken sein.

Bei *ĭ*- überwiegt die Schreibung *i*, doch ist *e* daneben etwas häufiger als früher, ja vereinzelt taucht *ei* auf. Die Belege sind:

I. *did* 2418, 2515, 2649 u. ö.; *dide* 3071, 3158; *didd* 3414; — *ded* 28104.
II. *liue* 2793, 3088, 3574 u. s. w.;
liued 2335, 3209, 4084; *liuand* 3314, 4145, 4191.
giue 2558, 2942, 3037 u. s. w.; *gif* 3114, 4560;
giues 3116; *giueand* 3531; *giuen* 3175, 3453.
nim 20729.
min 1327, 1535, 2487; — *mene* 3107, *men* 14686 (: *tuin*);[1])
minnes 5274; — *meins* 16889;[1])
minnyng 3196.
din 6606, 20499.
hill 1082 (ae. **hyllan*, **hylian* oder an. **hylja* NED. s. v.);
hillid 5664, *hiled* 2046; — *heild* 5931.
spir 5682, 13628; — *sper* 15899, *spere* 27232, 253;
spird 3826, 11444; *spirs* 11475.
stir 4662, 5138, 13821; — *stere* 4959, 5559, 6055, 8229, *ster* 4450
stird 3252, 5052, 8937.
— *kyddes* 3643 (vgl. Orrms *kide*).
grip 4002.

[1]) Daß hier ae. *mynian* und nicht etwa ae. *mǽnan* vorliegt, geht im ersten Fall aus dem Reim und der Lesung der anderen Hss. *(myn)*, im zweiten aus der Konstruktion *(Vs meins . . . pat)* hervor.

-scipp 3004, 4253, *-schippe* 3266.
clepe 1118, 21994, 22317, *clep* 9313;
clepes 13361, 21252, 22011.
wit 3537, 4517, *wite* 4089, *witt* 4094, *wijt* 4141, 4727;
weit 1875;
vnwitand 3874, *witten* (part. prät) 6996.
— *wyckes* (ae. *wicu*) 18587.
stik 11370;
stikes 24100, *stikand* 26927, *stiked* 21124.

III. *iuel* 1065, 2476, 4424, *ifel* 1973; *iuels* 8108.
mikel 2382, 2545, 2627, 2653 u. s. w.; *mikelnes* 25116;
mekel 22312.
cripel 22829, *-s* 13106, 20885; — *crepels* 14370.
hider 3239, 3833, *hidder* 4833 (*hidertill* 3605, *-to* 4554).
pider 2369, 2403 (*-ward* 2956);
peder 1700, 2780, 2837, 5024.
quider 3154 (*-ward* 2620, *-sum* 6666).
siker 4008, 4134, *-nes* 3331, 3472;
seker 14067, *-nes* 15427, 23379.
witterli 2165.
driuen 5316, 22635.
riuen 4165, 22636.
written 6995, *writen* 361.
biten 13866; — *beten* 22398.
fliten 13867.
beseeten (ae. *bisciten*) 22397.
risen 2839, 19003.
benepen 22677.
miri 20577, 20774, *-nes* 20510; — *meri* 20189.
bise (= bisy) 14106, *bisenes* 14105; — *bese* 12403.
biry 20773, *birid* 4028, 20921, 20994 u. ö.;
beri 24553, *berid* 5483.
desseli (ae. *dysiȝ*) 19033.
sinu 3941, *sinnu* 3944, *sinous* 7195.
widue 8392, *widu* 24197, *widu(e)s* 6787, 6793.

Dieselbe Eigentümlichkeit der Schreibung zeigt sich auch in der Fortsetzung von ae. *bȳsen*, also in einem Falle, wo altenglische Länge vorliegt,[1]) die sonst im Früh-Mittelenglischen als *i* erscheint. Wir wollen derartige Fälle vorläufig als vierte Kategorie anreihen: eine endgültige Beurteilung ist erst in späterem Zusammenhang möglich. Die Belege sind:

IV. *bisin* 3513, *for-bisening* 4593;
besening 3476, *for-bise[n]yng* 2682, *bese[n]ing* 25772.

[1]) Dies ist wenigstens wahrscheinlich. Doch vgl. Deutschbein Beitr. 26, 204.

Überblicken wir die Fälle von *ĭ-*, so bietet sich bei interner Betrachtung wieder die Deutung auf Doppelformen als die wahrscheinlichste dar. Zu beachten ist der häufige Gebrauch des End-*e* in *stere, clepe* und das gelegentliche *ei (meins, heild, weit)*, das einen Zweifel an der Länge nicht aufkommen läßt.

Sicheres *ŭ* wird in der Regel durch *u* wiedergegeben, auch gewöhnlich vor Nasalen (*cun* 2345, 2570, *gun* 2592, *sun* 2839, 4064, *nunnes* 20112, *hunt* 3519, *vnder* 2700, *hundret* 2396, *sundri* 4246, *funden* 2762, *sund* 4880, *sunken* 2810, *hunger* 2396 etc.). *O* erscheint dafür regelmäßig nach *w* (*wondur* 2484 etc., *wonden* 22492, *womman* 2593 etc., *worthe* 3340, *worthie* 4056 etc.) und *y* (*yong* 2779 etc.) sowie in *bot* 2566 etc., dagegen höchst vereinzelt vor Nasalen: in den ersten von mir untersuchten 2000 Versen habe ich nur zwei Fälle, *sonken* 2847, *dronken* 2848, gefunden, denen sich später einige zugesellen (*clongun* 4569, *bonden* 4896, *bondon* 4919, *stond* 5019).[1]) Sonst ist *o* vereinzelt: *mornand* 2357, gegenüber *murn* 3885. In romanischen Wörtern ist für *u* in geschlossener Silbe *u*, vor Nasalen auch *o*, in offener vorwiegend *o* geschrieben: *colur, floris, noris, glotun, sotill, sodan, socur, iogolur* etc. (Belege im Glossar.)

Sicheres *ō* wird in der Regel durch *o* ausgedrückt, seltener durch *u* (*sun* 3044, 3244, 3418 u. s. w., *suth* 3471, *fute* 4662) oder *oi* (*broiþer* 3642, 3735, 3754 etc., *bloide* 4208), ganz vereinzelt durch *ou* (*boute* 2317). Auffällig ist, daß umgekehrt für *ou* (ae. *ū*) nicht so selten *o* gesetzt ist: *fole* 2477, *don* 2810, 3127, *ton* 2814, *rogh* 3489, *mothes* 4358.

Das *ŭ-* zeigt wieder starkes Schwanken. (Die Häufigkeitsangaben in der folgenden Zusammenstellung beziehen sich auf das Stück von 2315—4315.)

I. *sume* 2345.
II. *luue* 2412, 3193, 3261 u. ö.; *luf* 3123, *luffeword* 2545;
loue (: *behoue*) 3646;
luues 3189, 4284; — *loues* 3186, 3187;
luued 2328, 2339, 2438 u. ö.
— *abouen* 2925, *o bouen* 3366.

---

[1]) Aus diesem Verhältnis ergibt sich, daß in dem häufig vorkommenden und immer mit *o* geschriebenen *yong* (2779, 2934, 94, 3023, 3164, 3493, 3515 etc.) nicht der Nasal, sondern das vorausgehende *y* diese Schreibung veranlaßt hat.

cum 2567, 2588, 2724 . . . (14mal); *cumme* 21984;
com 2656, 2707, 2770 . . . (7mal); *come* 2838, 3276; *comme* 7284;
cums 2374, 3562, 3492; *cummes* 9929;
coms 2566, 2619, 4003;
cumand 3356, 4176; — *command* 4109;
cuming 3957;
commun, -en 2532, 3642, 3844, *comen* 3653;
cummen 4111.
gum 4307; — *gom* 12698, 13628, *gome* 7937.
throm 7423 (ae. **prumu;* vgl. Untersuch. § 442).
— *crummes* 13511.
sun 2364, 2560, 2687 . . . (31mal); *sune* 218;
son 3070, 3188, 3203 . . . (9mal);
suns 3402, 3700, 3901 u. ö.
mon 2036, 4723, 5450; *mone* 8384, 22681; — *mun* 9233;
mond 1105, 12359; — *mund* 23179.
won 2462, 2484, 3069 u. ö.;
wonnus 2371, *wonnes* 3706, *wons* 2678;
wond 3081, *wont* 4910; — *wunt* (: *hunt*) 3520, *wount* 3922;
woning 2845, *wonnyng* 2596, 3349;
wonand 3220, *wonnand* 3801.
dor 1682, 2802; *dore* 1758, 19255;
dors 2788, 19305, 313.
wod 1727, *wode* 3506, *wodd* 22543;
wodds 8785, *woddes* 22895.
nute 18833, *(-scell)* 23828.
wok 2857;
wokes 11012; — *(wyckes* 18587).
III. *somer* 24837, *(-dai)* 9946.
thoner 533, 22143, 680, 693, *-or* 6019.
buttur 2715.
nummen 4112, *-un* 11456, *numen* 1234, *num* 20685;
nommen 3654; *nomin* 805, *-yn* 7059.
hony 76, *honi* 5793.
thoru 2320, 2397, 2431, 2468 u. ö.

In diesem Text, in dem bereits *u* für sicheres *ǭ* erscheint, ist nur mehr häufig verwendetes *u* ein sicherer Hinweis auf *ŭ*. Dies trifft für *luue, cum, sun* zu. Das *o* ist wieder bedeutungslos nach *w* in *won, wod, wok;* doch machen die häufigen Geminaten in den flektierten Formen der ersten zwei immerhin Kürze wahrscheinlicher. Sonst ist das *o* in den flektierten Formen wie denen der Gruppe III im Hinblick auf die romanischen Wörter völlig unsicher. Dagegen weist es auf me. *ǭ* in *dor(e)* und auch in den häufigen Schreibungen *com(e), gom(e), son, mon(e),* denen allerdings häufigeres *cum* und *sun* gegenübersteht. Da aber

sonst der Schreiber für sicheres *u* vor Nasal so selten sich ein *o* entschlüpfen läßt, muß er in diesen Wörtern doch beide Lautungen gekannt haben. Bei *mon*, wo der Vokal zwischen zwei Nasalen stand, könnte er freilich aus diesem Grunde das *o* öfter als sonst für *ŭ* gebraucht haben. (Vgl. oben S. 15.) Alles andere ist zu spärlich, um etwas besagen zu können. Somit ist unser Ergebnis: Kürze in *luue*, Länge in *dor*, Schwanken in *cum — com(e)*, *sun — son*, Länge und vielleicht Kürze in *gom(e) — gum*, vielleicht beides in *mon*, obwohl Kürze allein hier wahrscheinlicher ist.

Cursor Mundi, Hs. G.

Nach Hupes ursprünglicher Meinung (EETS. 101, S. 65*) stammt diese Handschrift[1]) aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts; später ist er zur Vermutung gelangt (S. 132*), daß sie zu Beginn des 15. Jahrhunderts geschrieben wurde, im Inhaltsverzeichnis (S. 109*) hält er auch den Ausgang des 14. Jahrhunderts möglich. Auf alle Fälle ist diese Hs. jünger als die eben besprochene. Ich habe dieselben Partien durchgenommen, wie bei der Hs. C (vgl. oben S. 17).

Das End-*e* wird im wesentlichen so gesetzt wie in C. Nach Kürze + einfachem Konsonanten erscheint es nicht selten nach *n*, sonst sehr vereinzelt: *kine* 2336, *wine* 2439, 460, 499, *sine* 2440, 785, 889, 891, 895, 896, 908 etc., *ine* 2721, 929, *tuine* 2930, *bigane* 3311, *cune* 2345, *sune* 2839, 4064; — *sate* 2768. Somit ist aus öfterem Gebrauch des *-e* nach anderen Konsonanten als *n* ein sicherer Schluß auf Länge des vorausgehenden Vokals zu ziehen.

Ursprüngliche Doppelkonsonanz wird vereinzelt einfach geschrieben (*caled* 2651, *brining* 2875, *beginyng* 3457, *bigines* 3563). Umgekehrt erscheinen einfache Konsonanten nach langen Vokalen selten doppelt geschrieben und wohl nur in Fällen, wo Verkürzung des Vokals vorliegen kann: *speck* 19176, *-and* 19115, *breck* 22202, *gett* 22570. Somit ist Doppelschreibung, wenn sie nicht zu vereinzelt bleibt, ein ziemlich sicherer Hinweis auf Kürze.

---

[1]) Herausgegeben von Morris, Hupe und Kaluza, EETS. 57, 59, 62, 66, 68, 99, 101.

Sicheres *i* wird *i* geschrieben, mit sehr seltenen Abweichungen. *Thretti* 13820 kann von *three* beeinflußt sein (vgl. oben S. 13); *threst* 3279 und *medileird* 22594 gehören nur scheinbar hieher (vgl. oben S. 13 u. 9). Auch *werde* 9968 und *berde* 'bird' 9967, *sterne* 3461, *sterin* 24540 werden, wie bereits oben S. 18 erwähnt, eine Sonderstellung einnehmen, und aus *berde* könnte das *e* in die Form *brede* 'bird' 22381 eingedrungen sein. Es bleiben noch *beheinde* 2782, *ȝeing* 3224, *keist* 'küßte' 5121 übrig, die jedenfalls zu vereinzelt sind, um etwas zu beweisen.

Sicheres *ę̆* wird wie in C gewöhnlich durch *e*, manchmal (namentlich vor *l, n, s*) durch *ei*, und vereinzelt durch *i* wiedergegeben: *side* 2324, 343, *schild* 2497, *thif* 4892, *schipe* 13321. (Über die umgekehrte Erscheinung, *malese* 13307, 23161 und *blethily* 3869, vgl. oben S. 9 u. 18.)

Das *ĭ*- wird teils durch *i*, teils durch *e* ausgedrückt; das letztere ist häufiger als in C und geht bei einigen, und zwar häufig belegten Wörtern durch. Das Material ist folgendes:

I. *did* 2515, 2649, 3071 u. ö.; *didd* 3414.
II. *liue* 3088, 3751, 4084 u. ö.; *lyue* 3574; — *leue* 3883;
liued 2335, 3209, 4084; *liuand* 2966, 4144, *-y-* 4191.
giue 2558, 2942, 3087 u. ö.; *gif* 3037; — *geue* 3884, 5179;
giuand 3531; *giuen* 3958.
— *smethes* (ae. *smiðas*) 23298.
nim 17293.
min 13934, 14686; *mine* 1327, 1535; *myne* 2487; — *mene* 3107;
menis 5274, 16889; — *mening* 3196.
din 6606, 19211, 20985.
spir 5682, 13628, 15899;
spiris 11475; *spirand* 11444.
stir 4662, 5188, 5559, 8229 u. ö.; *stire* 4959, 6055;
sterid 5052; — *stirid* 8937.
— *kiddis* 3643 (vgl. oben S. 18).
-schip 2326, 3004, 3266 u. s. w.
clepe 1118, 21994, 22317;
clepes 13361, 21252, 22011.
wit 4094, 4141, 4517 u. ö., *witt* 3537, 4089 u. ö.;
unwytand 3874, *-itt-* 19100; *witin* (part.) 6996.
stic 11370;
stiked 21124.
III. *cuil* 1065, 1973, 8455, *cuillis* 8108, *cuils* 22094.
mekil 2382, 2545, 2622, 2627, 2653 u. s. w. (23mal); *mekilnes* 25116
crepil 22829, *crep(e)lis* 13106, 14370; — *criplis* 20885.
hider 3239, *hiþer* 3167, 3833 (*hiþer till* 3605, *hider-to* 4554).

þider 2369, 2956, *diþer* 2383, 2780, (*diþerward* 2403, 3242);
þeder 1700, *-ir* 19051, *deþer* 22643, *þeþir* 19770, *deðir* 20110.
quether 3154, 6666, *-ward* 2620.
sekir 4134, *-er* 19170, *-li* 19726, *-nes* 3331, 3472 u. ö., *secir* 14067;
sikir 19243, *-d* 19006.
witterli 2165.
driuen 5316, 22635.
riuen 4165; — *reuen* 22636.
writin 6995, *-en* 22176.
bittin 13866, 22398.
fletin 13867.
bischitin 22397.
resin 19003.
binethin 22677.
meri 20189, 577, 774, *-nes* 20510.
bisi 14106; — *besi* 12403, *-nes* 14105.
beri 20773, 24553; — *birid* 4028, 5483, 20921, 994 u. ö.
desseli 19033.
synew 3941, *-s* 3944, *synous* 7195.
wydow 8392, *wydw* 6787, *widu* 21053, *widuus* 6793.

IV. *for-bisin* 4593, *bisening* 3513, *for-bisining* 2682.

Es zeigt sich somit, daß besonders in der Gruppe III die Schreibung mit *e* häufig ist: das sehr oft belegte Wort *mekil* kennt überhaupt kein *i* mehr. Es wird also immer deutlicher, daß die *e*-Schreibungen einen lautlichen Untergrund haben müssen. Bei interner Betrachtung ist die Deutung auf *ē* die nächstliegende. Sicher ist sie für die öfters belegten Schreibungen *geue, clepe,* weil hier das End-*e* auf Länge weist.

Wie in den nordenglischen Homilien (oben S. 14) tauchen nun auch hier einige romanische Wörter mit etymologischem *i* in offener Silbe auf, die statt mit *i* mit *e* geschrieben werden. Überaus häufig ist *presun* 4419, 29, 36, 37, 45 u. s. w. neben seltenerem *prisun* 19290, 312, 319, *prisund* 4921, ferner findet sich noch *pete* 13575, *preuite* 23193, *merrur* 23867. Über ihre Deutung später.

Sicheres *ŭ* wird wie in C wiedergegeben, in der Regel durch *u*, auch vor Nasalen; durch *o* nach *w* und *y* und in *bot*, sonst sehr vereinzelt. In den 2000 genau ausgezählten Versen habe ich nur vier derartige Fälle gefunden: *kon* 2570, *flom* 2868, 3773, *lompis* 2869, von denen aber *flom* eine Sonderstellung einnimmt (vgl. Verf. Untersuch. § 456). Später begegnen noch *bondon* 4919, *monk* 22002, *torne* 4323,

hosband 4385. In den romanischen Wörtern erscheint für *u* in geschlossener Silbe *u*, auch vor Nasalen, nur in der Vorsilbe *con-* stets *o*; in offener Silbe ist *o* überwiegend. Der Schreiber kennt also graphisches *o* für *ŭ* in offener Silbe, dagegen wendet er es vor Nasalen nur sehr spärlich an.

Sicheres *ō* wird *o* geschrieben; *u* und *oi* sind sehr vereinzelt: *must* 4274, *efsoins* 2728.

Das *ŭ-* zeigt wie gewöhnlich schwankende Wiedergabe. (Die Zahlen beziehen sich auf das Stück 2315—4315.)

I. *summe* 2345.

II. *luue* 2412, 2794, 3193 u. s. (6mal);
loue 3123, 3261, 3375 u. s. (12mal);
loues 3186, 187, 189, *louis* 4284;
loued 2328, 2438, 3494 u. s. w.; *louede* 3119;
luued 2339.
aboue 3366;
abouen 2925.
cum 2374, 2511, 2567 u. s. w. (21mal);
com 2724, 3282, *come* 2707, 4308 (: *gome*);
cumes 3333, 3992, *-is* 4003;
comes 2619, *-is* 2566, 3562;
comand 3556, 4176, *-ing* 3957;
comen 2532, 2832, 3252 u. s. w.; *commin* 13854.
gome 4307, 7937, 13628.
throm 7423 (vgl. oben S. 21).
— *crummes* 13511.
sun 2364, 2687, 3009 u. s. w. (19mal); *sunne* 13538, *sune* 13604;
son 2560, 2729, 2807 u. s. w. (11); *sone* 3149, 3188, 3203 u. s. w. (13);
sones 3402, 3903, *-is* 3909, 4041, 4231; — *sunes* 3901.
mon 2036, 22681, *-e* 9233.
won 2461, 473, 484 u. s. w., *wone* 14873;
wones 2371, *-is* 3706, *-s* 2678;
wonid 3081, *wont* 3520, 3922;
woning 2956, *-es* 2845; *wonand* 3349, *-nn-* 3800.
dor 2802, 5155, 19255; — *dur* 1682, 1758;
doris 2788; *dors* 19305, 313.
wod 1727, 22543, *wode* 3506, 8785;
woddes 22895.
nute 18833; — *note(-schell)* 23828.
wouke 2857;
wokis 11012, *woukes* 18587.

III. *somer* 24837, *somcresday* 9946.
thoner 533, 6019, 22680, 693, *-ir* 22143.
buttur 2715.
nomen 805, 3654, 4112, 7059, 11456; — *num* 20685.
honi 5793.
thoru 2320, 2397, 2431 u. s. w.

In dieser Handschrift ist *u*, wenn es nicht vereinzelt steht, ein sicheres Zeichen für *ŭ*: dies gilt also in *luue, cum, sun, dur,* wohl auch (wegen *tt*) in *buttur.* Das *o* ist zweideutig nach *w* in *won, wod, wok,* ebenso in allen flektierten Formen sowie den Fällen der Gruppe III. Dagegen weist es sonst, auch vor Nasalen, wenn es nicht vereinzelt steht, auf *ǭ:* also in *loue, com(e), gome, son(e), mon(e), dor,* von denen namentlich *son(e)* durch seine Häufigkeit völlig gesichert ist. Bei dem übrigens ziemlich seltenen *mon(e)* könnte allerdings das oben S. 22 Gesagte in Betracht kommen und eine ähnliche Erwägung ist bezüglich *loue* anzustellen. Wir haben keinen Fall von sicherem *ŭ* vor *v* (geschrieben *u*), wir können somit den Schreibgebrauch in dieser speziellen Lautfolge nicht sicher ermitteln. Da unser Schreiber vor Nasalen graphisches *o* nur spärlich verwendet, wird er es wohl auch vor *v* nicht oft gebraucht haben; aber das ist doch nur eine Wahrscheinlichkeit. Ferner wäre möglich, daß der Schreiber, der an das *u* = *v* hier wie sonst immer ein *-e* anhängt, das Wort, vom Schriftbild ausgehend, wie ein zweisilbiges behandelt und daher gern mit *o* schreibt. Es ist also als unsicher auszuscheiden. Unser Ergebnis ist somit: der Schreiber hatte sicher Kürze in *luue,* wahrscheinlich auch in *buttur,* Länge in *gome,* Kürze und Länge in *cum — com(e), sun — son(e), dur — dor,* vielleicht in *nute — note.*

Cursor Mundi, Hs. F.

Auch diese Handschrift[1]) hat Hupe ursprünglich in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gesetzt (EETS. 101, S. 66*), dann aber auf Grund sprachlicher Eigentümlichkeiten einer späteren Zeit zugewiesen, der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts (ebenda 133*). Jedenfalls hält er sie aber für jünger als die frühere. Ich habe dieselben Abschnitte durchgenommen wie bei den anderen Cursor-Handschriften; die Häufigkeitszahlen beziehen sich auf das Stück 2315—4315. Mancherlei kleine Lücken hat der Heraus-

[1]) Herausgegeben von Morris, Hupe und Kaluza, EETS. 57, 59, 62, 66, 68, 99, 101.

geber aus anderen Handschriften ergänzt; diese Stellen sind natürlich im folgenden nicht berücksichtigt.

Für unsere Zwecke ist nun diese Handschrift insofern besonders wertvoll, als ihre Schreibung viel gleichmäßiger ist als die der früheren. Der nordenglische Charakter ist im ganzen ziemlich gewahrt. Doch fällt sehr auf, daß ae. *ă* vor Nasalen häufig als *o* erscheint, nicht nur in dem gemeinnördlichen *mony*, sondern auch in *mon* (z. B. 2727, 2743 neben *man* 2904), *con* 3354, *among* 2833, 4086, *ponke(d)* 2648, 3692. Insbesondere die zwei ersten Fälle sind überaus häufig.

Die größere Regelmäßigkeit zeigt sich gleich in der Verwendung des End-*e*. Es ist für den Schreiber deutlich Dehnungszeichen: er setzt es nach langem Vokal + einfachem Konsonanten, er meidet es nach kurzem Vokal in derselben Stellung, und Abweichungen von dieser Regel passieren ihm selten. An *þ* fügt er das *-e* allerdings nicht an, in dem häufigen *baþ* 2656, in *laþ* 3299, *wraþ* 3541, *claþ* 3809, *soþ* 2718, die alle mehrmals belegt sind (doch einmal *aþe* 3542). Das ist seltsam, da er sich nicht scheut, es an *th* anzuhängen (*bathe* 3696) und das umgekehrte Verfahren eher verständlich wäre. Sonst aber fehlt das *-e* mehrmals nur in *an, nan* (2334, 2870) und in *ber* (2597), im übrigen nur in vereinzelten Fällen (*wif* 2331, *befor* 2504, *ar* 'sind' 3898, *tak* 2812, *ris* 3064). Umgekehrt fügt er es gegen die obige Regel nur vereinzelt an: *lime* 2671, *wite* 3115, *site* 3265, *þike* 3377, *quike* 3378, *göde* 2750, *sale* 2723, *brěde* 3198. Wenn er ständig *flome* schreibt, so wird er wohl wirklich Länge gemeint haben (vgl. Untersuch. § 456).

In den Fällen, welche von der obigen Regel nicht berührt werden, verwendet er das End-*e* recht häufig und hier könnte die traditionelle Setzung des etymologischen *-e* (das natürlich nicht mehr gesprochen wurde) noch nachwirken, so wenn er z. B. stets *sayde, saide*, nicht *said* schreibt.

Doppelkonsonanten erscheinen in der Regel nur dann, wenn der vorausgehende Vokal kurz ist oder doch nach den bekannten Quantitätsgesetzen kurz gewesen sein kann. Ich führe nur einige besondere Fälle an: *goddis* 2769 (und oft), *gaddered* 2776, *sammyn* 4018, *gammen* 4210,

daher auch *samme* 3369 (und sonst), *gamme* 3370 (und sonst), *derrest* 3626, *grettest* 3986. Auffällig sind bloß *hatte* 'heißen' 2684, 6, *ȝette* 'gießen' 3805. Vereinfachung etymologischer Geminata ist vereinzelt: *sytande* 2767, *-ly* 3289, *bidinge* 3414.

Sicheres *i* wird stets *i* geschrieben. Über *prest* 'Durst' (: *best*) 3279 vgl. oben S. 13, 23, über *sete* für *sitte* vgl. Untersuch. § 436, über *werd* 9968 unten, Kapitel III.

Sicheres *ę* (und *ę̄*) wird *e* geschrieben. Daneben findet sich *ey, ei* in folgenden Fällen: *a) heyuen* 2328, 2346 (9mal), *neyuen* 2327, 2345, 4056, *steyuen* 2552, 3784, *eyuen* 3106, 3804, *neyuer* 3206, 3360 (4mal), *peiꝑen* 2960, *heiꝑen* 8229; — *b) teych* 3644, 3650, *-ing* 2655, *reiche* 3649; — *c) teynde* 2540, 3104, 3818; — *d) deide* 2948, *neyse* 'Nase' 3572. Wie man sieht, tritt *ey, ei* namentlich in Fällen auf, wo die gewöhnliche Bezeichnung der Länge, das nachfolgende *-e*, entweder nicht möglich *(a)* oder nicht deutlich genug ist *(b, c)*. Außerdem findet sich gelegentlich *i: shilde* 2497, *stile* 4297, *stide* 2918, *dides* 4251, *rike* 'Rauch' 2925, *siche* 'suchen' 3219, *iche* 3524, 3866, *lyues* 'glaubt' 3260. Das Umgekehrte, *e* für me. *ī*, findet sich vereinzelt in romanischen Wörtern: *males* (: *pes*) 2794, *gentel* 4044, *perel* 4050, 51. Doch vgl. oben S. 18. Über *bleꝑely* 3131, 3243, 3617, 3859, 3869 vgl. oben S. 9.

Bei *ĭ-* zeigt sich dasselbe Schwanken zwischen *i* und *e* wie bisher, doch ist letzteres etwas seltener.

I. *dide* 2418, 2515 (sehr oft); *did* 3071 (seltener);
dede 4082, 4251.

II. *liue* 2793, 3088, 3574 . . . (7mal);
liued 2335, 3209, 4084, *liuande* 3314, 4023, *lyuand* 2864.
gif 2558, 2942, 2987 (10mal), *gife* 3633, *giue* 3884, 7352, *gyue* 3087;
gyues 3114; — *geues* 3709;
giuen 3116, 3453, *gyuen* 3175.
nym 17293.
myn 1327, 1535, 2487; — *mene* 3107;
mynnys 5274; — *menys* 14889;
mynnynge 3196.
dyn 20499.
— *hiled* 5664, 5931; *hyled* 2046; — *heled* 3677.
spir 15899, 27253; *spire* 13628, 27232; — *spere* 5682.
stere 4450, 4959, 6055, 8229 u. ö.; *ster* 5559;
stire 5138, 8874, *stir* 16582;
stired 5052, 8937.
— *kedis* 3643 (gen. von *kide*).

grip 4002.
clepe 1118.
-shepe 2439, 2488, 3044, 3266.
wete 1875, 4089, 4094, 4141 u. s. w.;
vnwitande 3874, 19100, *witin* 6996.
weke 11102.
styke 11370;
stikis 24100, *stiked* 21124.
III. *euel* 2476, 8955, *euels* 8108.
mykil 2382, 2622, 2653 (14mal), *mikil* 3741, 4157, *-nes* 25116;
mekil 3109.
cripil 22829, *criplis* 13106, 14370.
hidder 3239, 3833, *-tille* 3605.
fidder 2369, 2780, 5024, *-warde* 2403, 2956;
quidder 2619, *-warde* 2620, *-so* 6666.
witerli 2165.
secure 4008, 4134, *sekir* 14067, *sekyr* 19006;
sikernes 3473, 15427, 23379, *sicurenes* 3331.
driuin 22635.
riuin 4165, 22636.
writin 6995.
bityn 13866, 22898.
flityn 13867.
be-shetin 22397.
bi-nepin 22677, *vnder-neype* 2380.
miry 20189, 20774, *myry* 20577, *mirines* 20510.
besy 14196, *-nes* 14105, *-ly* 19033; — *bisy* 12403.
byry 20773, *biry* 24553; — *beried* 4028, 20921, 994.
sine 'Sehne' 3944; — *senewes* 7195.
widow 6787, 8392, 24197; *wydowes* 6793.
IV. *bisening* 25772.

Auch hier führt interne Betrachtung dazu, die Schreibungen mit *e* in I und II, die fast immer auch End-*e* aufweisen, auf *ē*-Formen zu deuten. In den *i*-Schreibungen ist man zunächst geneigt, die Wiedergabe von *ĭ* zu sehen. Aber es fällt auf, daß diese Formen, soweit sie I und II angehören, vielfach auch mit End-*e* versehen sind. In *liue, giue* ist es natürlich durch *u* = *v* veranlaßt; wie ist aber *dide, stire* zu deuten? Da der Schreiber sonst gelegentlich *i* für *ē* setzt (oben S. 28), kann sich hinter diesen *i* + *-e* zum Teil auch der Laut *ē* bergen. Doch ist das nicht gut für alle derartigen Schreibungen möglich, namentlich bei einem so häufigen Wort wie *dide*. Das *-e* dieser Fälle kann also nicht das gewöhnliche Quantitätszeichen sein. Haben wir etwa den Einfluß eines südhumbrischen Dialektes vor uns,

in dem noch *didë* gesprochen wurde, desselben, dem auch die *o* für ae. *ă* vor Nasalen (oben S. 27) zuzuschreiben sind? Oder tritt hier eine traditionelle Schreibung des alten *-ë* zu Tage, wie das auch sonst in Fällen wie *sayde* (oben S. 27) der Fall zu sein scheint? Eine Entscheidung ist schwer: ich bin geneigt, eher letzteres anzunehmen. Jedenfalls ist es lehrreich, daß sogar bei einem so guten Schreiber Schlüsse aus dem Gebrauch des End-*e* auf solche Schwierigkeiten führen.

An die vorgeführten Fälle schließen sich gelegentliche *e* für *i* in romanischen Wörtern an: *velany* 2422, *preuely* 2595, *preuete* (= *priuity*) 4348. Ihre Beurteilung wird erst später möglich sein.

Sicheres *ŭ* wird nach *w, y* und in *bot* regelmäßig durch *o* wiedergegeben, sonst ebenso regelmäßig durch *u*, im Anlaut durch *v*. Dies gilt insbesondere auch für *ŭ* vor Nasalen. So finden wir, wenn wir von anlautendem *ŭ* in *vnder, vn-* absehen, *sum* 3379, 3380 (mindestens 9mal), *sunne* 2839, 4064, *hunt* 3519, *fundyn, -en* 2762 (5mal), *hundrep* 2583 (3mal), *hungre, -er* 2396, 3597, *sunkyn* 2810, 2847, *drunkyn* 2943, *lumpes* 2869, also mindestens 26 Fälle in dem ausgezählten Stück,[1]) denen nur 2 mit *o* gegenüberstehen: *dronkyn* 2848, *fondyn* 3654. Von diesen steht übrigens der letztere in einem am Fuße der Seite nachgetragenen Vers, der von anderer Hand sein könnte. Vielleicht ist *gronde* 2534 für *grunde* (nicht für *grounde*) anzureihen. In romanischen Wörtern wird *u* vor Nasalen bald *u*, bald *o* geschrieben, in offener Silbe stets *o* (z. B. *couenand* 2352, *soper* 3432, *cosyn* 3843).

Sicheres *ō* wird ausnahmslos *o* geschrieben.

Das *ū-* ist mit bemerkenswerter Gleichmäßigkeit wiedergegeben.

I. — (*somne* 2345 ist unklar).
II. *loue* 2412, 3123, 3193 . . . (19mal);
louesum 604, 948 u. ö.; — *lufsum* 2467;
louys 3186, 3187, 3189, *-is* 4284;
loued 2328, 2339, 2438 . . . (12mal).

---

[1]) Es werden ihrer wohl etwas mehr sein, da ich einige *sum* und *sum-* übersehen haben dürfte.

a-boue 4071;
abouen 2925, 3366.
come 2567, 2656, 2719 . . . (21mal);
comys 2566, 2619, 3562, *-is* 3992, *-es* 3881;
comande 3356, 4176;
commyn 2532, 3642, 3653, 3844;
commynge 3957.
gome 4307, 7937, 13628.
sone 2560, 2687, 2704 . . . (38mal);
sones 3402, 3901 . . . (5mal), *-ys* 3903.
mone 2036, 3614, 4313, 4723.
wone 2462, 2488, 3069 . . . (6mal), *wont* 3520, 3646, *-e* 2861;
wonis 2371, 2678, 3706; — *woned* 3081;
wonynge(s) 2845, 2956, 3349.
doer 1758, 2802, *dore* 1682;
doris 2788.
wode 1727, 3506, 8785;
wodis 22895.
note 18833.
woke 2857, (*weke* 11102);
wokis 18587.

III. *somer(tide)* 24837.
thoner 22143, *ponder* 533, 22680, 22693.
butter 2415.
nomyn 7059, *nome* 20685, *nommyn* 12234, *nomme* 1381.
hony 76, 5793.
thorow 2320, 2397, 2468 (und oft); *porou* 2530, 2580 u. s. w.

Es zeigt sich also eine ganz überraschende Konsequenz der Schreibung. In den Wörtern mit anlautendem *w*, ferner in der Gruppe III und den flektierten Formen von II könnte das *o* ja auch *ŭ* bedeuten, obwohl in den einsilbigen Formen mit *w-* das End-*e* Länge anzeigt; in allen anderen Fällen weist es auf me *ǭ*. Wenn wir sehen, daß einerseits regelmäßig *sum, sunne,* andererseits ebenso regelmäßig *come, sone* (genau so wie die Entsprechungen von ae. *cóm* und *sóna*) geschrieben wird, so scheint, insbesondere bei der großen Anzahl der Belege, diese Deutung völlig sicher. Dazu stimmt das regelmäßig gesetzte End-*e*, das an sich, nach dem oben Dargelegten, nicht ganz beweiskräftig wäre. Dazu stimmt ferner, daß in den zweisilbigen Formen Doppelkonsonanten selten auftreten. Nur *m* ist manchmal verdoppelt, aber nach Ausweis unserer Ausgabe nur in der Weise, daß der bekannte *m*-Strich hinzugefügt ist. Es fragt sich, ob dieser Strich hier die volle sonstige Bedeu-

tung hatte. Andererseits ist es vielleicht nicht belanglos, daß diese Doppel-*m* nur in den Partizipien ae. *cumen, uumen* erscheinen.

Alle Anzeichen scheinen sich also zu vereinigen, um die Existenz des *o̅* für *ŭ-* in weitem Umfang darzutun. Und doch sind Zweifel berechtigt, gerade im Hinblick auf die überraschende Regelmäßigkeit der Schreibung. Wir haben gesehen, daß der Schreiber das End-*e* zwar als Quantitätszeichen verwendet, sich also von einem phonetischen Prinzip leiten läßt, aber andererseits es auch nach seinem historischen Wert in Fällen anfügt, die von dem früheren Prinzip nicht berührt werden. Er kennt also die Tradition einer Periode, in welcher das End-*e* noch gesprochen wurde. In dieser Zeit waren Formen wie *come, sone* noch ebenso zweisilbig, wie *comes, sones* oder *somer, thoner* (oder *soper, cosyn*). Wer für *ŭ* in offener Silbe vorzog, *o* zu schreiben, mußte es in allen diesen Formen verwenden. Es ist somit die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß in den Formen *come, sone* in unserem Text das *o* und das *-e* ebenso traditionell sind wie das *-e* in *dide, stire* (oben S. 29) und keinen Schluß auf die vom Schreiber gemeinte Lautung gestatten. An Stelle der Tradition kann auch der Einfluß einer Schreiberschule aus einem anderen Dialekt zu diesem Ergebnis geführt haben. So deutlich die Sachlage also zunächst schien, so unsicher ist sie tatsächlich. Hier müssen wir leider mit einem non liquet schließen.

Die vierte von Morris vollständig zum Abdruck gebrachte Handschrift des Cursor (T) ist für unsere Zwecke wertlos, da sie von einem mittelländischen Schreiber herrührt.

Der Psalter.

Dieser Text wurde zum ersten Mal von Stephenson für die Surtees Society 1843 f. nach dem Ms. Vespas. D. VII herausgegeben. In neuerer Zeit hat ihn Horstmann in seinen 'Yorkshire Writers' (London 1896) II 129 ff. neuerlich nach derselben Handschrift mit Proben und den Varianten der zwei anderen abgedruckt. Diese Ausgabe habe ich zu Grunde gelegt und da auch Horstmann Vespas

D. VII als die älteste und beste Handschrift bezeichnet, nur sie im folgenden berücksichtigt. Sie ist nach ihm um 1350 entstanden. Ich habe die ersten 75 Psalmen (S. 130—208) ausgezogen.

Das End-*e* wird in der Regel nach Länge + einfachem Konsonanten gesetzt. Doch gilt *th* dem Schreiber offenbar als mehrfache Konsonanz (*wreth* 2/5, 2/13, 6/1, *breth* 2/5, 6/1 u. s. w.). Ausnahmen sind das öfters belegte *rys* 3/6, 9/20, 34, 16/14 u. s. w., ferner *haf* 6/2, *schot* 10/2, *min* 12/4, *lif* 15/11, *hid* 30/5, *mot* 30/21 u. s. w. Das ist immerhin von geringem Umfang. Andererseits wird an die Folge kurzer Vokal + einfachem Konsonanten in der Regel kein *-e* angehängt. Nicht selten ist der bekannte Haken, der als Abkürzung für *-e* dient, zu finden, so häufig in *of* 1/1, 2, 3, 7, *it* 1/3, *what* 1/5, *wik* 1/2, *god* 3/6; doch wird ihm kaum die volle Bedeutung eines *-e* zukommen, da dieses, wenn es deutlich Quantitätszeichen ist, nach Länge, fast immer ausgeschrieben wird. Andererseits steht ein solches volles *-e* selten nach Kürze; so *gate* (prät.) 2/7, *ine* 4/8 (und öfters, im Reim auf *ī*), *bede* 6/6, *vpe* 7/8, *gode* 7/10, *skile* 9/4, *hime* 21/7, 36/25, *lote* 21/18, *site* 28/9 u. s. w. Diese Fälle sind so spärlich, daß man ständiges oder überwiegendes *-e* in häufig belegten Wörtern (mit Vokal + einfachem Konsonanten) auf Länge des Vokals deuten möchte.

Im übrigen zeigt sich aber eine ähnliche Verwendung des *-e* wie in der Handschrift F des Cursor: es ist recht häufig, und es sieht aus, als ob doch noch eine Schreibertradition wirkte, welche auf das einst gesprochene, etymologisch begründete *-e* zurückgeht. Denn wir können wahrnehmen, daß die Infinitive z. B. fast immer *-e* haben (*werpe* 2/3, *scorne* 2 4, *schewe* 4/6, *reste* 4/9, *bidde* 5/3, *stande* 5/4 u. s. w., gegenüber *bring* 7/2, *rys* 9/20), ebenso zumeist die (ursprünglich zweisilbigen) Präterita der schwachen Verba (*saide* 2/7, 9/28, 34, *laide* 8/7, *sente* 10/2, doch *herd* 3/4, 4/1, 6/8, 9, *set* 4/10, 8/6, 9 42). Unter solchen Umständen erheischen Schlüsse aus dem Gebrauche des *-e* eine gewisse Vorsicht.

Doppelkonsonanten werden im ganzen korrekt verwendet. Abweichungen sind selten. So: *sites* 9/4, 30, 46/8, *sitand* 49/21, *in mides* 21/14, *wiland* 44/2, *dweled* 57/3.

Sicheres *ĭ* wird stets *i* geschrieben; sicheres *ę̆* stets *e*.

Das *ĭ-* erscheint fast durchaus als *i*.

I. *dide* 9/5 u. s. w.
II. *liue* 21/32, 67/38, 70/26, *lif(e)* 21/27;[1])
liues 17/50, *liuande* 26/19, *liuand* 36/7.
gif(e) 13/11, 15/11, 19/4, 20/6 u. s. w., *gife* 7/7, *gif* 27/4, 79/6;
giue 2/9, 67/37, 38, *gyue* 9/37;
giues 1/3, 17/51; — *giuande* 14/6, *gyuand* 3/6;
giuen 26/18, 30/15.
cliue (ae. *clifian*) 72/27;
kliued 62/8; — *cleued* 24/22, *kleued* 100/4.
nime 21/7, 71/3;
nimes 49/17, 80/2.
mine 24/6, 8, 41/8, *myne* 15/4;
mines 9/12; — *myned* 6/5, 19/3, 27/28, *-i-* 76/3, 11.
dine 9/7, *dinne* 64/7;
dinned 45/3.
hile 16/10, 19/1, 35/5, *hil* 30/26;
hiled 26/9, 31/1, *vn-* 17/17;
forhiling 17/21, 38; — *forhiler* 17/33, 26/2, 27/11, 30/3.
stire 28/7, 35/12;
stired 12/5, 14/7, 15/3 u. s. w.; — *stiringe* 43/16.
-schepe 31/9, 39/21, 47/2, *-schep* 28/2, *-schepes* 18/14;
-schipe 34/30, 43/17, 48/12 u. s. w., *-schip* 44/17, 49/21, 68/10 u. s. w.
wlite 49/2.
— *wites* 'scitote' 4/4.
— *pricked* 31/4.
— *stiked* 37/2.
III. *iuel* 9/28, 13/4, 22/4 u. s. w., *-e* 7/4, *yuel* 77/22, *iuels* 20/11, 27/4.
mikel 6/3, 9/29, 42, 11/3 u. s. w.; *-hede* 5/7, 12, 8/2, 9/25, *-nes* 28/4;
mikeland 17/54, *mikled* 19/5.
fikeli 5/11.
swykel 5/7, 11/2, 3, 16/2 u. s. w., *-li* 13/5; *-dom* 14/3.
pider 49/24 — *whider* 44/7 — *neper* 44/9 — *vnsiker* 50/7 — *sliper* 34/7 — *witerly* 4/10, 17/7, 30/11 — *schryuen* 6/5, 29/12 — *writen* 39/11 — *gripen* 9/16, 17, 23 — *quiken* 40/2 — *miri* 80/3, *miries* 46/1 — *bisied* 39/29 — *widous* 67/5, 77/70.
IV. *forbisening(e)* 48/4.

Hier zeigen sich also *e*-Schreibungen sehr spärlich, noch spärlicher als in der Handschrift E des Cursor Mundi, so daß bei interner Betrachtung der Zweifel berechtigt wäre, ob sie überhaupt etwas besagen können. Auffällig sind die vielen End-*e*, ähnlich wie in der Hs. F des Cursor. Sie müssen ebenso gedeutet werden wie dort (vgl. S. 29).

[1]) Mit *(e)* bezeichne ich in dieser Zusammenstellung das in der Handschrift durch das Abkürzungszeichen ausgedrückte *-e*, welches Horstmann durch Kursivdruck wiedergibt.

Sicheres *ŭ* wird in der Regel *u* geschrieben (im Anlaut *v*), auch vor Nasalen; *o* erscheint dafür nach *w, y* und außerhalb des Starktons: *bot* 13/34, *thorgh* 35/11 (neben *thurgh* 52/10), *opon* 49/3 (vgl. *obak* 17/44, *owai* 17/46, *ogain* 18/7), *mightsomnes* 29/7, und ähnlich *-som* häufig. Überwiegend findet sich *o* in *torne* 7/8, 13 u. s. w. Gelegentlich tritt *o* für *ŭ* ein vor Nasalen: *som* 65/13, *dombe* 30/21, *sonne* 49/2, *bonden* 19/9, *fonden* 35/2, *songen* 68/15, *dronkenand* 22/7 u. s. w., manchmal auch sonst: *bockes* 49/10 (*buckes* 49/14), *pot(e)* 73/1, *toskes* 57/6 (zu *ŭ-*?). Doch sind auch vor Nasalen die *o*-Schreibungen in der Minderzahl. In romanischen Wörtern steht für *u* in offener Silbe *o*: *goters* 64/11, 71/6.

Sicheres *ō* wird *o* geschrieben; *u* ist sehr vereinzelt: *fule* 52/1.

Das *ŭ-* wird fast ausschließlich durch *o* wiedergegeben.

I. *summe* plur. 34/23.
II. *loue* 4/3, 5/14, 17/1 u. s. w;[1])
loues 10/6, 10/8, 30/30 u. s.; *loued* 25/8, 28/6.
aboue 77/27;
abouen 49/5.
come 24/10, 34/9, 35/12 (sehr oft);
comes 14/2, 33/11, *-and* 18/5, *-ing(e)* 31/8;
comeling(e) 38/17.
(bride)gome 18/5;
gomes 2/1.
sone 1/7, 8/6, *son* 2/7, 28/6, 79/18; — *sun* 49/21;
sones 4/3, 10/5, 11/1 (sehr oft).
mone 14/1, 28/9, 36/31, 68/42, *mon* 28/6, 36/10, 60/4.
wone 1/7, 5/5, 14/1 (sehr oft), *won* 36/10, 61/4 (seltener);
wones 2/4, 9/7, 9/11 u. s. w.;
woned 76/12, *-and* 16/13, *-ing* 76/12.
— *schones* 32/10, *-ed* 34/4, 29, *-ing(e)* 68/23.
— *bules* 21/11, 49/14, 67/33.
(hele)spor 48/5, 55/6 ('Ferse', ae. *hélspure*).
wode 49/10, 79/14;
wodes 73/7.
III. *somer* 73/18.
thoner 76/17, *-ed* 57/15, *thonnered* 28/3.
honi 18/11.

Es zeigt sich also eine bemerkenswerte Gleichmäßigkeit der Schreibung, wie in der Handschrift F des Cursor.

[1]) Dies Wort wird scharf von *looue* 'preisen' aus ae. *lofian* unterschieden, das ebenfalls häufig vorkommt (34/31, 32, 42/10, 47/1, 9 u. s. w.).

Aber da sie wie dort von deutlichen Anzeichen gewisser Schreibtraditionen begleitet ist, welche mit der tatsächlichen Lautgebung des Schreibers in Widerspruch stehen, darf man an der Zuverlässigkeit dieser *o* zweifeln. Es haben dieselben Erwägungen einzutreten wie oben (S. 32) und somit gelangen wir zu keinem gesicherten oder wahrscheinlichen Ergebnis. In diesem Text zeigen sich übrigens manche mittelländische Einflüsse: auch diese *o* könnten dahin gehören.

Das Evangelium Nicodemi.

Ein kürzerer Text (1764 Verse), nach der ältesten aus dem 14. Jahrhundert stammenden Handschrift (Harl. 4196), von Horstmann Archiv 53, 389 ff. gedruckt. Eine etwas jüngere Handschrift, deren Text er Archiv 68, 207 ff. veröffentlicht hat, zeigt im wesentlichen dieselbe Schreibweise.

Das End-*e* ist ausgesprochen Längezeichen. Nach Länge + einfachem Konsonanten (wozu *th* für den Schreiber nicht gehört) fehlt es häufiger nur in Fällen, wo nach Ausweis der späteren Entwicklung tatsächlich Kürze vorliegen kann: *a) mak* 987, 1151, *tak* 149, 471, 484, *lat* 151, 519, 953, *mot* 375, 515, 980; *b) ded* 55, 199, 234 u. s. w., *gud* 78, 208, 224 u. s. w., *gret* 6, 305, 973, vielleicht auch *dred* 683, 799. Vereinzelte Fälle sind *brek* 31, *spek* 1091, *thef* 597, *bifor* 19, 91. An Kürze + einfachem Konsonanten wird das *-e* nur sehr selten angefügt: *twyne* 186, *gate* (prät.: *hate*) 280.

Doppelkonsonanten werden inlautend im ganzen korrekt gesetzt; doch *wedyng* 248. Das Material ist spärlich.

Sicheres *ĭ* ist stets *i*, sicheres *ę̆* stets *e*.

Das *ĭ-* wird fast immer durch *i* wiedergegeben.

I. *dyd* 64, 540 u. s. w., *did* 83, 132 u. s. w.
II. *lyf* 842, 1087, *lyfe* 1626;
lyfes 499, 814; — *lyfed* 552, 1576;
lyfand 934, 1050, 1102 u. s. w.
gyf 619, 955, 1722;
gyfen 43, 397, 1232; — *forgyfnes* 1231; *gyfer* 1297.
mene (: *ę̄*) 1093;
menes 27.
dyn (: *ī*) 225, 448.
spyr 1463;
spyrd 103, 1225.
styr 692, 1461.

-schip 115, 171 u. s. w.; *-schipyng* 136, 994.
witt 263;
wyttyng 140, *wyten* 223.
III. *mykell* 242, 296, 378 u. s. w.
mydel(erd) 1559.
[*bedell* 61, 73, 110, 112, 166 (hieher?).
crypels 41.
hyder 1311, 1343.
þider 1572.
whyder 940.
sykerly 346, 395, 429 u. s. w.
witerly 145, *wyterly* 550.
gleterand 126.
rysen 709, 796, 807 u. s. w.
wryten 418, 1618, 1638 u. s. w.
smyten 420.
[*sethen* 1069; — *sythen* 203.
[*wemen* 805.
byried 54; — *beriele* 779.

Bei interner Betrachtung möchte man bezweifeln, ob die spärlichen *-e* überhaupt etwas besagen können. Das etwas häufigere *bedell* ist unsicher, da sich mit ae. *bydel* das frz. *bedel* vermengt haben kann. Was *sethen* und *wemen* anlangt, so kommt ihnen ursprünglich geminierter Konsonant zu (ae. *siððan, wifmen* > me. *wimmen*). Doch finden wir auch in anderen Texten Anzeichen dafür, daß er vereinfacht worden ist. Bei *siððan* wäre dies aus der nicht seltenen Verwendung des Wortes mit geringer Tonstärke erklärlich. Auf *wemen*, welches in den Cursor-Hss. noch mit Geminata erscheint (*wimmen* 1577 C, G; 1777 G; *wymmen* 1777 C; *wemmen* 28086 C), werden wir später S. 42 zu sprechen kommen.

Die Fälle, in denen für *i-* in romanischen Wörtern *e* geschrieben erscheint, sind etwas zahlreicher: *preso(n)n(e)* 518, 524 (7mal), *presons* 1288, *-d* 830, 966, 1481; *pete* 577, 955, 1496; *cete* 843, 865, 905; *preuete(se)* 1611, 1156.

Sicheres *ă* ist nach *w, y* und in *bot o* geschrieben, aber auch vorwiegend vor Nasalen und in romanischen Wörtern in offener Silbe: *som* 665, 952, *son* 659, 690, 783, *sonne* 703, *sun* 1172; *fon* 'gefunden' 273, *fonden* 956; *bygon* 610, *by ron* 612 u. s. w.; *stody* 202, 989, *sotell* 437, *mone* 'money' 861.

Sicheres ō̆ wird gewöhnlich *o* geschrieben, seltener *u: gud* 78, 208, 209 u. s. w., *bus* für *behoves* 309.

ŭ-:

II. *luf* 1607;
lufes 1352, *lufed* 932.
— *o bouen* 631.
com 623, 985, 1273 u. s. w.;
comes 95, 651, 808 u. s. w.; *-yng* 1017, 1692, 1715;
comen 260, 349, 1181 u. s. w.
son 22, 29, 388 . . . (16mal); *sone* (:) 1651; *sun* 1245, 1579, 1586;
sons 1095.
mon 200, 211, 421.
won 874, 1628, 1763;
wonand 1610, *-yng* 1208; *wond* 820.
dore 771, 775, 787.
III. *thonours* 1382.
bynom (ae. *benumen*) 1279.

Das *o* der meisten Fälle ist infolge der umgebenden Konsonanten zweideutig; aber vielsagend ist das Fehlen oder Vorhandensein des *-e*, wenigstens bei mehrmals belegten Wörtern. Danach ist Kürze deutlich in *luf, com, son, mon, won,* Länge in *dore.* Allerdings könnte mit letzterem auch das me. *dō̆r* (aus ae. *dor, dores*) gemeint sein.

The Gast of Gy.

Herausgegeben von Schleich (Palaestra I, Berlin 1898) nach einer Handschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, die derjenigen des Evangeliums Nicodemi vielfach ähnelt.

Das End-*e* ist auch hier in erster Linie das übliche Längezeichen. Wo wir es danach erwarten würden, fehlt es öfters nur in Fällen, wo wirklich Kürze gegolten haben kann: *a) mak* 138, 192, 657 u. s. w.; *tak* 453, 942, 1068, 1889 (neben *take* 143, 639); *gret* 4, 19, 41, 82 u. s. w.; *spek* 1548, 1855 (neben *speke*); *b) gud* 62, 100, 111 u. s. w. (neben *gude* 488, 657); *ded* 22, 203, 381 u. s. w. (neben *dede* 54, 71); vielleicht *dred* 85; *c) war* 'waren, wäre' 56, 61, 418 u. s. w.; *er* 'sind' 575, 586. Sonst vereinzelt nach *-y-: wys* 29, 587, *styf* 158, *stryf* 289, *wyf* 290 (*wif* 294, 1862), *lyf* 1473, 1556, 1823.

Falsch angesetzt wird es sehr selten: *wase* (: *case*) 108; *hyde* (: *dyd*) 1114.

Doppelte und einfache Konsonanten werden im Inlaut gut auseinandergehalten. Fehlerhaft sind: *mylle* 38, *pynnes* 1723; — *rynand* 229, *brynand* 1696, *synes* 1079, *weding* 1445, *mydes* 560, 565, 570. Wenn daher das oft vorkommende Wort *woman* beständig mit einfachem *m* geschrieben ist (84, 108, 128 u. s. w. 13mal), so zeigt dies, daß hier wirklich eine Vereinfachung der Geminata eingetreten sein muß (vgl. unten S. 42).

Sicheres *ĭ* wird *i* geschrieben. Über das ständige *es* vgl. Untersuch. § 427; über *thred*, *thretty* oben S. 13 und 23, über *wekid* 874 neben *wicked* 761, 1252, unten S. 42. *Sen* für *sippan* erklärt sich aus geringer Betonung oder aus der Form *sipen* > *sepen*, oben S. 37.

Sicheres *ę* ist stets *e*.

ĭ-:

I. *did* 47, 427 u. s. w.
II. *lyf* 313, 847, 1255 u. s.; *lif* 28;
lyfand 62, 291 u. s.; *lyfed* 840, *lifed* 466.
gyf 95, 373, 490, 848;
gyfes 1154, 1173; *gyfen* 263, 268, 272 u. s. w.
— *lymes* 681, *lyms* 684.
styr 1521.
-schip 1194; *-schepe* 844, 1071.
witt 467, 993, 1211 u. s. w.
III. *cuell* 270, 275, 277 u. s. w. (24mal), *cuyl* 251; — *yuell* 273.
mykell 46, 762, 1035 u. s. w.; *mikell* 50.
schryuen 136, 382, 389 u. s. w.
wryten 14.
wemen 1486 (vgl. S. 37 und 42).
hyder 79, 1313.
pider 106.
whider 1562.
sykerly 1678, *-i-* 1774, *sykerer* 101.
witerly 55, 1343, *-y-* 71.
mery 1201.
wydow 1346, *-hede* 1138, 1866.

Die Zahl der *e*-Schreibungen ist größer, insbesondere zeigt das häufige *cuell* fast immer *e*, so daß es auch interner Betrachtung nicht bedeutungslos erscheinen kann.

Eine andere gleich alte Handschrift dieses Textes, die Horstmann in seinen 'Yorkshire Writers' II 292 ff. gedruckt

hat, weist noch mehr auf: *mckill* 802, 1137, 1140, 1202, *schreuen* 146, 414, 430 u. s. w., *wreten* 14, *peder* 114, *sekerer* 107, *weterly* 58, *weked* 801.

Romanische Wörter mit *e* für *i-* (in Schleichs Ausgabe) sind: *cete* 42, 61, 118 u. s. w., *pete* 1356, 1386, *preuely* 147, *preuete(se)* 1892, 512 (neben *priuatese* 1104), *velany* 356.

Sicheres *ŭ* ist *o* geschrieben nach *w, y,* in *bot* und zumeist vor Nasalen: *som* 92, 157, *son* 1575, 1771, *tong* 1513, 1524, 1525, *monkes* 1879, *songen* 1883 (neben *sungen*) und sonst. Ebenso erscheint roman. *u* in offener Silbe meist als *o: ponysch* 274, 544, 590 (neben *punysch* 261), *socoure* 712, *cosyn* 981, *sodainly* 1910.

Sicheres *ǭ* wird gewöhnlich *o,* daneben schon vielfach, doch nicht vor Nasalen, *u* geschrieben. Belege hat Schleich S. VII beigebracht. (Die andere Handschrift bietet auch *sune*; Schleich a. a. O.)

ŭ-:

II. *luf* 189, 312, 723 u. s. w. (6mal); — *loue* (: *bihoue*) 1636; *lufed* 1489.
com 30, 78, 339 u. s. w. (14mal); — *come* (: *dome*) 21, (: *fidelium*) 175; *comes* 354, 363, 846 u. s. w.; *comand* 1508, *-yng* 2032.
son 216, 716, 722 u. s. w.
won 696, 1184, 1842, 2044; (*wont* 74); *wond* prät. 475.
schon 1861.
dore (: *store*) 157.

III. *woman* 84, 108, 123 u. s. w. (13mal), vgl. oben S. 39.

Das *o* gibt nur in *dore* einen Hinweis, dagegen ist der Gebrauch des End-*e* bezeichnend. Die vereinzelten *loue, come* werden ihr *-e* wohl dem Reimworte zu danken haben; auch bei *dore* wäre dies möglich. Somit läßt unser Schreiber Kürze erkennen in *luf, com, son, won, schon,* wahrscheinlich Länge in *dore.* Daß etwa mit diesem das me. *dǭr* (aus ae. *dor*) gemeint ist, muß bezweifelt werden, da das Reimwort *ǭ* hat.

Die andere Handschrift läßt denselben Stand erkennen. Sie schreibt nicht nur *luf,* sondern auch *cum, sun,* doch *won* 1914 und *dore* (: *store*) 171.

Ywain and Gawain.

Herausgegeben von Schleich (Oppeln und Leipzig 1887) nach einer Handschrift, die Ritson in das letzte Viertel des 14. Jahrhunderts versetzt, während Schleich geneigt ist, sie 'noch weiter in das 14. Jahrhundert, womöglich bis in die erste Hälfte desselben, zurückzuverlegen' (S. I). Ich reihe den Text hier ein, weil er mit den vorangegangenen manche Übereinstimmung aufweist. Sein allgemeiner Charakter ist unzweifelhaft nordenglisch, doch zeigt er manche südhumbrische Einmischungen (vgl. Schleich, S. VI).

Das End-*e* wird in erster Linie in der bekannten Weise zur Längenbezeichnung verwendet, wobei wieder *th* als mehrfache Konsonanz gilt, daher *soth* 15 u. dgl. ohne *-e*. Abweichungen, die aber nur scheinbar sind, finden sich wie im Gast of Gy (S. 38): *a) mak* 481, 618, 775 u. s. w. (neben *make* 666, 1249), *tak* 126, 334, 478 u. s. w. (neben *take* 454, 665 u. s. w.), *lat* 869, 3877, *let* 1416, 1515 u. s. w., *get* 2021, 2752, 3234, wohl auch *hat* 'heißt' 2145, 2146, 'heiße' 2662 und vielleicht *mot* 1597; *b) ded* (adj.) 1217, 1286, 1882, (subst.) 1153, 1162; *c) war* 'waren' etc. 5, 24, 472 u. s. w., *er(r)* 'sind' 3008, 3687; vielleicht auch *byfor* 786, 1275. Sonstige Abweichungen sind vereinzelt: *stryf* 500, *whif* = *wif* 3297, *knel* 2326, *com* (prät.) 3343. An Kürze + Konsonant erscheint *-e* angehängt, wenn *at, on, in* im Reim auf Länge stehen; so *par(e)ate* : *ȝate* 672, 792, 1838, 1921, 2214, 2720, 2957, 3336, 3366 (gegen *parat* im Innern des Verses, z. B. 2605), *parone* : *sone* 758, *opone* : *none* 2908, *yne* : *wine* 760. Hier wird wohl eine sprachliche Grundlage vorhanden sein (vgl. Unters. § 419 ff.). Sonst ist dergleichen höchst vereinzelt: *line* 'Linnen' (: *yn*) 269, *wase* 1426.

Doppelte und einfache Konsonanten werden im Inlaut gut auseinandergehalten. Abweichungen zu Gunsten letzterer sind: *a) woman* 2268, 2557, 3019, *wemen(s)* 1221, 967, *leman* 847, 1474, 1486, 1584, 1646, 2089, 2192 u. s. w.; *b) sepin* 2481, 2644, 2799, 3114, 3814; *c) unkunand* 76, *kunyng* 3896, *rinand* 1067, 3780, *beginyng* 3016, *Witsononday* 16; *d) dweland* 883, 2143, *sityng* 3446, *weded* 1206, 1224, *liked* 'leckte' 2086, *hales* (: *Wales*) 18; *e) goday* 2674, 3319. In den Fällen unter *a)* und *b)* geht die Schreibung durch eine

größere Anzahl von Belegen durch: sie wird wohl eine sprachliche Grundlage haben. Über *sepin* ist schon oben S. 37 gehandelt. Dem häufigen *leman* stehen Belege aus anderen mittelländischen und nördlichen Texten zur Seite (Mätzner s. v.), sowie das schon früher vorgekommene *woman, wemen*. Ich möchte vermuten, daß ae. *wifmen, *léofman* zunächst entweder *wĭmmen, lĕmman* oder **wīmen, *lēman* ergaben. Durch Kontamination von *wimmen* und **wīmen* ergab sich dann *wĭmen*, ähnlich aus *lemman* × *leman* ein *lĕman*. So erklärt sich die Schreibung *wemen* mit *e*. Auf dieselbe Weise wird der Singular *wifman* zu *wŭman*, geschrieben *woman*, geführt haben. Daß aber eine solche Form mit *u* in offener Silbe bestanden hat, wird nicht nur durch die mittelenglische Schreibung höchst wahrscheinlich gemacht, sondern durch eine lebende Dialektform gesichert: bei Murray lautet der Plural (S. 240, 248) *wuimein*, in paläotypischer Umschrift *(wɔmin)*, zeigt also den Vokal, der me. *ǭ* wiedergibt, und dies kann nur aus *ŭ-* hervorgegangen sein. — Die Fälle unter *c)* und *d)* sind vereinzelt und stehen auch zum Teil neben den normalen Schreibungen. Es ist daher fraglich, ob sie einen sprachlichen Untergrund haben. Die Verkürzung der Geminata in *e)*, wo sie vor den Hauptton zu stehen kommt, ist begreiflich.

Verdopplung eines historisch einfachen Konsonanten nach Länge findet sich kaum: denn in *gretter* 2238, *stollen* 1348, 1606, 3456 ist Kürze sehr wohl möglich.

Sicheres *ĭ* wird *i* geschrieben. Das ständige *es* erklärt sich aus dem Mangel an Satzton oder nach Untersuch. § 427. Über *threst* 'Durst' 2924 vgl. oben S. 13, über *threty* 3035 S. 23, über *sterin* 3219 (ae. angl. **stiorne*) und *heryn* 3220 (ae. *hyrne*) vgl. unten Kapitel III. Es bleibt noch übrig das vereinzelte *wechecraft* 802 und das etwas öfter belegte *weked* 100, 116, 128, neben *wikked* 101, 1293. Dies Wort ist im AE. nicht belegt. Die meisten mittelenglischen Schreibungen weisen auf Geminata, wie in *wicke* (das schon bei Orrm auftaucht). Immerhin könnte eine Nebenform mit einfachem *k* und *ĭ-* bestanden haben: diese Lautfolge könnte aus einem adj. **wice* stammen, das sich zu *wican* stellen würde wie *swice* zu *swican*. Die Schreibung *weked* wird uns auch später noch gelegentlich begegnen (vgl. auch oben S. 14).

Sicheres *ę* wird durch *e* wiedergegeben.

ĭ-:

I. *dyd* 78, 175, 450 u. s. w.
II. *lif* 1168, *lyf* 3040;
lyfes 865, 1005, 2907 u. s. w.;
lifand 307, 1050, 1381 u. s. w., *lyfand* 670, 1174;
lifed 197, 1667, 2112, *lyfed* 27.
gif 1337, 1422, 1500 u. s. w., *forgif* 1145, 1185;
gifen 3540, 3631, *gyfen* 654.
— *menes* 945; — *mynt* 811.
dyn 399, 779.
— *hilles* 741.
spir 3013;
spird 2829.
styr 646, 772;
stird 1883.
bir 6661.
wyt 518, 747, 998 u. s. w.;
wetyn part. 1810.
byt 94, 1996.
spit 2042.
— *prikes* 1899.
— *stikes* 1900.
styk (subst., ae. *stice*) 3053.
wik (ae. *wicu*) 3054, *wike* 3058.
III. *evyl* 1649, 2710, 2969, *-il* 3803, *-el* 3549.
mekyl 58, 161, 798 u. s. w. (sehr oft);
mikel 693, 2536, 2678, *mykel* 22, 693.
mydl(erde) 3853.
heder 1009, 1117, 2434 u. s. w. (6mal).
peder 179, 321, 348 u. s. w. (10mal), *-ward* 164; — *pider* 1068.
wheder 2927, 3318, *-ward* 2887.
seker 601, 705, 1301, *-ly* 457, 1199, *-nes* 991.
shever subst. 3234, *cheverd* prät. 637, *sheverd* part. 3553.
drevyn 375, *-en* 3733, 4026.
reven 653, 2969, 3632; — *rifen* 3539.
resen 81.
redyn 2209.
sepin 2481, 2644, 2799, 3114, 3814 (vgl. oben S. 37).
wemen 1221, 1711, *-s* 967.
mery 389, 395, 399 u. s. w. (7mal), *merier* 3001, *merily* 393.
bery 777.
IV. *lepir* (ae. *lỹfre*) 599; — *lither* 1602.
sterap (ae. *stirap*) 173, 1415.

Wir gewahren also eine bedeutende Zunahme der *e*-Schreibungen, aber sie sind fast ganz auf die Gruppe III beschränkt, die ihrerseits nur ganz wenig *i* aufweist.

ist gewiß bedeutungsvoll. Weiter zu gehen ist aber bei interner Betrachtung kaum möglich.

Wie wir schon im Cursor einen Fall fanden, dessen me. ĭ erst durch Verkürzung altenglischer Länge entstanden war, so hier zwei weitere Fälle, die unter IV angereiht sind.

Auch *e* für *i-* in romanischen Wörtern ist häufiger geworden: *presown(e)* 917, 1928 u. s. w. (neben *prison* 3322, *-s* 3300), *preve* 854, *-te* 578, 997, *-ly* 1117, 2763 u. s. w., *velany* 88, 497, 1288 u. s. w., *trenyte* 2205, *cete* 669, 1397, *pete* 2010, 2077, 2371 u. s. w., *vetale* 1873, *weket* 854, 2996. Hieher gehört gewiß auch *reches* 2120 (aus der Silbenteilung *ri-tšesə* zu erklären).

Sicheres *ŭ* wird durch *o* wiedergegeben nach *w*, *y* und in *bot*. Vor Nasalen wechselt *u* und *o*. So *son* 2936 gegenüber *sun* 3612, *som* 3266, *sonder* 3257, *sonken* 3846 gegenüber *funden* 3714, *hunger* 2974, 3050. Vereinzelt steht *o* in *sholder* 3267, *klob* 3268 (sonst *u* in beiden Wörtern). Für *u-* in romanischen Wörtern steht durchaus *o*: *governs* 3469, *covait* 3677, *copled* 3696, *glotowne* 3247, *stody* 973, *socore* 3506.

Sicheres *ō* schwankt zwischen *o* und *u*, doch erscheint nur ersteres im Auslaut, vor *v*, vor Nasalen und in offener Silbe (nur einmal *uper* 634).

ŭ-:

II. *luf* 35, 134, 459, 871 (häufig); *lufe* 633 (*lufsom* 214, *lufely* 332);
love (: *obove*) 1539, (: *glove*) 3525;
lufes 1465; — *loves* 1142;
lufed 1164, 1265, 1608; — *lofed* 1624.
obove 1540.
cum 228, 303, 311 (häufig); — *welcum* 1409, 19;
com 442, 770, 1509, 3032; — *come* 192;
cumes 1113; — *coms* 2185;
cumand 629, 1939, *-yng* 944, *-en* 472, 1048, 1111 u. s. w.
son 828, 864, 1056, 1194 u. s. w.;
sons 2256, 2381, 2397 u. s. w.
mun 2258; — *mon* 703.
won 863;
wons 2249, 2255; *woned* 212; *-yng* 1065.
bul 241, 2440, 2446.
dore 63, 697, 699, 749, 799, 2352; *dor* 54.
— *spores* 683, *spors* 689, *sporrs* 2892.
wod 1651, 1658, 2378; *wode* 394;
wodes 1446.
III. *thonor* 339, 624, *-er* 370, 3843.
nomen 3664.
woman 2268, 2557, 3019.

Die Dinge liegen also ähnlich wie im früheren Denkmal. Das *o* gibt nur in *dore* einen Hinweis, und zwar auf Länge, dagegen ist das Fehlen des End-*e* in den anderen Fällen ein deutliches Anzeichen für Kürze. Dazu stimmt die Schreibung des Vokals. Wenn vorwiegend *cum*, seltener *com*, dagegen ständig *son*, nicht **sun* geschrieben ist, so wird das von keinem Belang sein. Man glaubt auch sonst zu merken, daß, wenn ein Schreiber graphisches *o* für *u* vor Nasalen kennt, er es mit Vorliebe nach *s* anwendet. Die gelegentlichen *love*, *obove* sind ebenfalls unsicher, da hier sehr wohl graphisches *o* für *ŭ* vor *v* vorliegen könnte (vgl. oben S. 26). Somit ist nur zu erkennen: Kürze in *luf*, *cum*, *son*, *mon*, *won*, Länge in *dore*, vielleicht Schwanken in *wod(e)*. Mit *dore* könnte der Schreiber allerdings auch me. *dō̆re* gemeint haben. In den zweisilbigen Formen ist *ŭ* deutlich in *cumes*, *-and*, *-yng*, *-en*. Sonst aber, insbesondere in der Gruppe III, ist nicht zu ersehen, ob der Schreiber *ŭ* oder *ō̆* meinte.

Die nordenglische Legendensammlung.

Herausgegeben von Horstmann ('Altenglische Legenden', Neue Folge, 1881) nach einer Handschrift aus der Mitte des 14. Jahrhunderts (S. LXXVIII), die sich durch große Regelmäßigkeit der Schreibung auszeichnet. Insbesondere gilt dies für die erste Hand, die von S. 1—99/170 reicht und die wir zunächst in Betracht ziehen. Diejenigen Abschnitte, die ich bei der Untersuchung der Reime übergangen habe (Untersuch. § 461) sind jetzt, als von demselben Schreiber stammend, natürlich miteinbezogen.[1]) Über

[1]) Als Anhang zu den dort gegebenen Zusammenstellungen teile ich hier die *ŭ*- und *ĭ*-Reime mit, die in den übergangenen Stücken vorkommen. *ŭ*-: 1) *lufe* : *proue* 26/85, 29/110, 30/177, *lufde* : *reproued* 37/285, *lufed* : *proued* 43/33; *o-boue* : *roue* (ae. *hróf*) 143/85, : *groue* (ae. *grōf*) 151/391. — 2) *cum* : *-dom* 28/13, 46/43, 47/131, : *Rome* 33/477. — 3) *sun* : *done* 38/413; — *woke* (ae. *wucu*) : *toke* 32/331. — Andererseits : *sun* (ae. *sunu*) : *fun* (ae. *ȝefunden*) 31/277, : *cun* (ae. *cunnan*) 31/283, : *bygun* 85/389. Fraglich: *sun* : *safron* 32/325; *cum* : *Ephesum* 36/87. — *ĭ*-: *wirschipe* : *kepe* 18/97, *wirschepe* : *kepe* 19/213, 36/89, 37/183, 38/307, 94/121. — Diese Partien haben also Reime von *ŭ*- auf *ō̆*, welche im Haupttext nicht vorkommen, nämlich solche vor *v* und *n*, ferner auch Reime von *ĭ*- und *ē̆*, an denen es dort ganz gebricht.

diesen Text hat inzwischen schon Heuser gehandelt (Engl. Stud. 27, 365), so daß ich vielfach bloß auf seine Zusammenstellungen, die in den allermeisten Fällen richtig sind, zu verweisen brauche.

Die Schreibung steht im allgemeinen der von Ywain und Gawain sehr nahe und der Lautstand, den sie zum Ausdruck bringt, ist im wesentlichen derselbe.

Das End-*e* ist deutlich Längezeichen, das regelmäßig an die Folge Vokal + einfachem Konsonanten angehängt wird. Nach *th* und *gh*, die dem Schreiber nicht als einfache Konsonanten gelten, erscheint *-e* gewöhnlich nicht: *suth* 4/37, *both* 5/111, *blith* 5/133 (doch *wrathe* 18/145, *athe* 18/146), *drogh* 17/67, *Inogh* 17/68, *slogh* 21/78 u. s. w. Abweichungen (bereits von Heuser S. 369 berührt) finden sich ähnlich wie früher: *a) mak* häufig, vgl. Heuser 367 (neben seltenerem *make*, das namentlich im Reim steht), *tak* eb. (neben *take* i. R.), *lat* 9/423, 13/240, 37/180 u. s. w., *let* 30/176 (vgl. *lettis* 40/517), *get* 16/438, 36/168 (vgl. *gettis* 15/316), *ett* 9/390, 391, *ette* 9/430 (neben *ete* i. R. 9/387), vielleicht auch *whyt* 31/236, 32/316, 323; — *b) ded* subst. u. adj. 13/226, 18/146, 22/162 u. s. w. (neben *dede* 13/224 u. s.); — *c) war* 13/174, 231, 19/201 u. s. w., *wer* 26/64, 41/598, *er* 23/240, 38/295, *haf* 27/160, 36/169, 37/230 u. s. w. (neben *haue*), *bifor* 4/77, 6/150, 9/402 u. s. w. (neben *bifore*). Hier kann aus bekannten Gründen wirklich Kürze gegolten haben. Sonst fehlt das *-e* nur vereinzelt, namentlich nach *f*: *gref* 10/531, *mischef* 10/532, *strif* 40/441, 48/239, *strik* 19/233, *tok* 40/463, 48/281 (neben häufigem *toke*), *schop* 8/300, *holl* 14/291.

Wie es scheint, bezeichnet das *-e* sogar auch nach gewissen Konsonantengruppen Länge der vorausgehenden Vokale. Wenn wir nur Schreibungen, die öfters belegt sind, ins Auge fassen, so finden wir: *mynde* 4/55, *kynde* 4/56, *Ynde* 19/3, *fende* 8/291 gegenüber *send* 12/85, *stand* 6/184 u. s. w., Schwanken zwischen *finde* 12/89 und *find* 12/115; *childe* 11/57, *mylde* 10/469, Schwanken in *tolde* 5/84, *talde* 12/72 und *told* 10/467, *tald* 9/453; *gaste* 7/248 gegenüber *trist* 8/289, Schwanken zwischen *moste* 5/102, *maste* 7/242 und *most* 9/438. Bei den südhumbrischen Lehnformen *(told, most,* auch *lord)* fehlt zumeist dieses *-e*. Ebenso zeigt wohl das *-e* Länge des Stammvokals an in den Präteriten und Partizipien: *pynde*

'pined' 19/4, *restorde* 16/396, *ferde* 'erschreckt' 16/455, *filde* 'filed' 10/470, 30/167, *kneldc* 49/31, *sestc* 'ceased' 12/159, 13/193, *encreste* 13/160, 192. Näher auf diese interessante Erscheinung einzugehen, würde uns aber zu weit abführen.

Nach Kürze + einfachem Konsonanten ist das *-e* niemals angesetzt.

Rein graphisch ist das *-e* wie auch sonst nach *u* = *v* und *c*, aber auch nach *ch;* so häufig *teche* und *preche*, dann *vouche* 7/237 u. s. w., *touche* 17/24. In den zwei ersten Fällen könnte es auch das Dehnungs-*e* sein, in den letzten ist dies ausgeschlossen, da sonst nach *ou* + Konsonant nicht *-e* angefügt wird.

Doppelte und einfache Konsonanten werden gut geschieden. Abweichungen sind nur scheinbar. Vgl. Heuser a. a. O. 367 f. Über *sepin*, *wemen* und *woman* (Belege unten) vgl. oben S. 37 u. 42.

Sicheres *ĭ* wird stets durch *i*, sicheres *ē* stets durch *e* wiedergegeben.

ĭ- wird in den Gruppen I und II immer *i* geschrieben, und es folgt kein *-e* darauf. Also es heißt *did, lif, gif, din, spir, stir, bir* (7/225), *wit;* dementsprechend in den flektierten Formen *lifed, gifen, wytten* (21/65) u. s. w. Für all das hat bereits Heuser S. 367 die Belege beigebracht. Schwanken zeigt sich zwischen *-schip* 4/18, 8/336, 23/210 u. s. w. und *-schepe* 19/214, 36/89 u. s. w., letzteres nur im Reim auf *kepe* (vgl. oben S. 46, Anm.). Anders verhält es sich in der dritten Gruppe, wofür sich auch bereits bei Heuser S. 368 f. einige Belege finden.

III. *euil (-yl)* 6/204, 8/341, 14/294 u. s. w.
mekil(l) 3/3, 14, 7/244, 245 u. s. w. (sehr häufig);
mykel 7/252, *mikel* 12/136, *mikell* 50/146.
midlerd 16/401.
heder 10/502, 68/338; — *hider* 7/487, *hiderward* 20/12.
þeder (-ir) 4/17, 21, 7/267 u. s. w.
wheder 41/536; — *whider* 71/538.
weterly 55/210.
sekir 48/290, 71/517.
schriuen 8/302; — *schreuen* 8/306.
rysen 35/30.
writen 12/90, 17/16, 62/17, 72/588; — *wretyn* 35/76.
smytten 21/66.
kechyn (ae. *cycen*) 26/84.

sethin 4/65, 8/359, 10/473. 11/29, 31 u. s. w. (häufig).
wemen 26/87, 27/130, 37/190, 199; — *wymen* 26/71.
meri 19/189, *-y* 43/19, 61.
berid 7/263, 24/258, 31/222, 269, 270 u. s. w. (11mal), *beriyng* 38/340; *byried* 19/221.
Canterbery 43/20.
bysines 40/300; — *besily* 45/28.
wydow 26/61, *widoy* 36/98.

Die Ähnlichkeit mit Ywain springt in die Augen. Bei interner Betrachtung hat dieselbe Auffassung einzutreten wie dort (S. 43 f.).

Ebenso findet sich *e* für *i-* in romanischen Wörtern: *preuely* 12/122, 128, 25/12, 21, 28 u. s. w., *-te* 31/230, 35/18 (neben seltenerem *priuely* 8/357, 12/141, 17/70, *-te* 8/315), *preso(u)n* 25/36, 26/45, 49, 58 u. s. w. (neben häufigem *prison* 22/149, 161, 181 u. s. w.), *suspecion* 9/392, 394, *terand* 47/137, 147, *cete* 3/6, 7, 5/121 u. s. w. (häufig), *pete* 4/55, 12/81, *reches* 27/158, 180, 28/205 (doch stets *riche* 27/201).

Sicheres *ŭ* ist regelmäßig durch *o* wiedergegeben in *bot* und fast immer nach *ȝ* in *ȝong* (10/484, 40/508, 511, 54/125, 68/367, 86/514, 88/623, 643 gegenüber *ȝung* 49/95, 95/216). Sonst, auch nach *w* und vor Nasalen, steht *u* (z. B. *wurthi* 5/103, *wunder* 10/512, *wurms* 39/381; *sun* 38/277, *tun* 35/57, *gun* 3/6, *tung* 39/373 u. s. w.); doch findet sich gelegentlich neben dem normalen *wunder* auch *wonder* 17/74, 35/62, 59/157 und einmal *dom* 'stumm' 34/551. Das öftere *monk* (Belege bei Heuser S. 366) wird nach dem oben S. 15 Gesagten zu erklären sein. Daraus ergibt sich, daß das fast ständige *o* in *ȝong* nicht durch den Nasal, sondern durch das *ȝ* veranlaßt ist (vgl. oben S. 20 Anm.). Für *u-* in romanischen Wörtern steht vorwiegend *o*, doch auch *u*; *socure* 13/209, 224 und *sucure* 47/192, 48/287; *sodanly* 15/329, *sodain* 49/62 und *sudan* 7/253; *butler* 20/53, 21/69; doch *norishd* 30/261, *norist* 46/144, *cosyn* 31/271, 32/324, *stody* 41/528, *souerayn* 35/80, *couayted* 36/107.

Sicheres *ō* schwankt zwischen *o* und *u* (natürlich + End-*e*). Nur *o* erscheint: *a)* im Auslaut: *do, to; b)* vor *m: dome, come* prät. (einmal *cum* 13/181); *c)* vor *u* = *v: bihoue, groue (proue, moue); d)* vor *gh: drogh, Inogh, slogh; e)* in

offener Silbe: *other, brother, moder.* Vor *n* zeigt sich starkes Schwanken zwischen *sone* und *sune* (ae. *sóna*), dagegen fast nur *done* (einmal *dune* 50/82).

ŭ- ist meist *u* geschrieben. (Wo ich keine Belege anführe, verweise ich damit auf die Zusammenstellung Heusers a. a. O. 365 f.)

I. *sum* plur. 39/379 (vielleicht 12/145, 37/187).
II. *luf* subst. 14mal; — *lufe* subst. 6mal (3mal i. R. auf *ō*).
lufes, lufed öfters, *lufde* part. 6/157, 37/255, prät. 48/280; *lufd* 41/575, 92/1014, 93/6, vereinzelt *luffed, loffed.*
— *obouen* 2mal.
cum häufig; — *come* (: *ō*) 33/478;
cumes 2mal, *cums* 2mal;
cumen häufig, *cummen* einmal.
thrum einmal.
sun häufig; *son* einmal; — *sune* 40/517;
suns 2mal.
mun 2mal.
wun häufig; *wunt* einmal, *wont* einmal;
wuns 10/476, 24/260; *wund* 5mal;
wunyng einmal, *-and* 3mal; *wonand* einmal.
— *stond* 85/387.
— *dores* 2mal.
wud 2mal, *wod* einmal.
wuke einmal, *woke* einmal (: *ō*).
(— *sokid* 'saugte' 21/78; vgl. Untersuch. § 560).
III. *woman* 9/411, 10/486, 10/504 u. s. w. (10mal).

Die Schreibung zeigt also große Gleichmäßigkeit und sie weist fast durchaus auf Kürze. Vereinzelte Abweichungen bei oft belegten Wörtern, die an sich auf Länge weisen würden *(come, sune)*, sind allerdings von geringem Wert. Anders steht es mit dem 6mal belegten *lufe* gegenüber dem 14mal erscheinenden *luf.* Bei der sonstigen Regelmäßigkeit kann dieses *-e* nicht bedeutungslos sein, und was könnte es anderes anzeigen, als Länge des vorausgehenden Vokals? Daß nicht *loue* geschrieben wird (wie *bihoue, proue, moue*), erklärt sich daraus, daß man diese Schreibung für die Entsprechung von ae. *lofian* 'preisen' benötigte, die nicht anders geschrieben werden konnte und nicht so selten vorkommt (31/361, 38/353, 47/191, 51/226, 87/582, 595). Auch anderwärts zeigt sich das Streben, diese beiden Wörter zu scheiden (vgl. oben S. 35). Ähnlich gehört *loues* 13/194, *loued* 10/535, 13/162, 214 (häufig), *loueand* 42/620 und

louyng 12/88, 102, 130, 13/248 (häufig) durchaus zu ae. *lofian*. So erklärt sich, daß man *lufed* u. s. w. schreiben konnte, auch wenn man *lo̅ved* u. s. w. meinte. Das gelegentliche *-e* in *lufde* scheint übrigens die Länge anzudeuten wie in *pynde, seste* u. dgl., vgl. oben S. 47.

Ferner weist die Schreibung *wuke (woke)* doch deutlich auf Länge. Daß diese Formen nur im Reime (je einmal) vorkommen, ist kein triftiger Einwand gegen unsere Deutung. Wäre unserem Schreiber *wo̅k* ganz unbekannt gewesen, so hätte er — bei seiner sonstigen Genauigkeit — gewiß nicht so geschrieben. *Woman* und *dores* sind nach Maßgabe der romanischen Wörter unsicher: es könnte auch *ŭ* gemeint sein.

Die zweite Hand, von S. 99—173, verrät einen Schreiber, der im wesentlichen mit dem ersten übereinstimmt. Bezüglich *ĭ*, *e̅* und *ĭ-* ist kaum eine Verschiedenheit zu merken. Sicheres *ŭ* schreibt er nach *w* immer *o*: *wonder* 104/108 (häufig), *won* 'gewonnen' 101/355, *worthi* 127/262 (und öfter), *wormes* 137/43, *wolues* 140/190. Auch vor Nasalen ist *o* häufiger: *son* 'Sonne' 125/56, 141/275, *tong* 141/256, 165/79, *monkes* 127/282, 295 und öfter, *dom* 132/35, 52 (öfter), (*flom* 126/249, 138/70). Das *ŭ-* erscheint daher stets als *o* nach *w*: *won, wons, woned* u. s. w., manchmal auch vor Nasalen: *son* 133/89 (und sonst), *com* 126/196 (u. s. w.). Auch hier erscheint einmal *sune* 114/131, doch kein *lufe*. Am wichtigsten sind fünf Belege für *dore* (nicht *dores* wie Heuser angibt) 103/36, 133/94, 101, 105, 151/447, wovon die zwei ersten im Reim auf *o̅* stehen, daneben ein *durs* 121/188. Daraus geht hervor, daß auch der Schreiber nicht me. *do̅re* gemeint und daß er in der Entsprechung des ae. *duru* sowohl Länge als Kürze gekannt hat. Neben *obouen* steht *oboue* 143/86, 151/392 (im Reim auf *o̅*), eine Schreibung, die nicht ganz sicher ist, weil in ihr graphisches *o* für *ŭ* vor *v* vorliegen könnte (vgl. oben S. 26). Endlich finden sich einige weitere Formen der Gruppe III, die *o* haben, aber ebenso unsicher sind, wie im ersten Teil: *thonors* 122/313, *-e* 142/367, *somer(tyde)* 144/141, *nomen* 199/42. Auch *slomers* 145/203 ist anzureihen.

Zusammenfassende Bemerkungen.

Die letzten zwei Texte haben eine gewisse Regelung in der Wiedergabe des *ĭ-*, *ŭ-* gezeigt: sie werden in den Formen der Gruppen I und II fast durchaus *i* und *u* (nach *w* eventuell *o*) ohne folgendes End-*e*, in III fast durchgehends *e* und *o* geschrieben, ohne daß damit Abweichungen in einzelnen Wörtern ausgeschlossen wären. Diese Regel, die man vielleicht nach dem Ywain benennen könnte, tritt auch sonst in Handschriften aus der zweiten Hälfte des 14. und dem Anfang des 15. Jahrhunderts vielfach zu Tage, wie z. B. in mehreren Texten, die Horstmann in seinen 'Yorkshire Writers' veröffentlicht hat. Als Probe will ich einen bekannteren Text anführen, der hieher gehört, die Benediktinerregel (ed. Böddeker, Engl. Stud. II 61), wobei ich mich aber kürzer fassen und nur für Besonderheiten Belege anführen will.

Der Schreiber ist in der Setzung des *-e* etwas nachlässig, daher vereinzelt stehende Formen mit oder ohne *-e* nichts besagen. Die typischen Formen mit *ĭ-*, soweit sie zu Gruppe II gehören, sind *lif, gif, wit, dyn, lym,* doch fast immer *wirchep.*

Die *ĭ*-Formen der Gruppe III lauten: *euyl (-il, -el), mekil, -el* neben häufigerem *mykil, hider* (1), *whyder* (1), *pedir, -er* (2), *seker, -ir* (2), *weterly* (1), *lither* (1), *writyn* (1) neben *wretyn* (1), *wemen* (2), *kechin* (4), *mery, -i* (3), *biriele* (1), *besily* (2) neben *bisines* (1).

Sicheres *ŭ* vor Nasalen schwankt zwischen *u* und *o*. Die Formen mit *ŭ-* sind: *luf* (häufig) neben *lufe* (5), *obufe* (1), *o-bouen* (1), *cum* (häufig) neben *com* (4), *sun* (1), *mune* (1), *won* (4) neben *vun* (1), *dore* (2) i. R. auf *p̄*, *wouke* (3) neben *wouk* (1), *somer* (2). Auch hier scheint sich in *lufe* eine Nebenform mit *p̄* zu bergen. Dieses liegt deutlich vor in *dore* und vielleicht in *wouke.*

Die Handschriften aus dem 15. Jahrhundert entfernen sich wieder von der Regelmäßigkeit des Ywain-Typus, und immer mehr, je jünger sie sind. Die Schreibung wird in ihnen oft recht wirr, ja wild. Trotzdem läßt sich aus ihr noch mancherlei erkennen, und da ist bemerkenswert, daß auch in der Gruppe II wieder *e-* und *o*-Schreibungen recht oft vorkommen. Indem ich mich nun diesen Texten zuwende,

will ich mich, da es sich doch um die Wiederholung desselben Schemas handelt, etwas kürzer fassen und vielfach auf Schlagworte beschränken, die, wenn nichts anderes bemerkt ist, durchaus im Sinn der bisherigen Ausführungen zu verstehen sind.

The Prick of Conscience.

Herausgegeben von R. Morris, Berlin 1863. Die Handschrift, nach Morris (S. IV) aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, ist unvollständig und daher der Text der Ausgabe nach einer anderen ergänzt. Leider hat Morris nicht die betreffenden Stellen angegeben. Gegen Ende merkt man eine leise Änderung in der Schreibung: das auslautende *-e* wird spärlicher. Ein wesentlicher Unterschied ist aber nicht zu spüren.

End-*e*: häufig, aber nicht regelmäßig nach Länge, auch in Fällen wie *flese* 'flieht' 200, *sese* 'sieht' 262, *lyse* 'liegt' 651, *gase* 'geht' 1538. Sehr selten nach Kürze: *blise* 108, 268, *flĭte* 2433, *spĕde* (part.) 3953, *brine* 4921, *ine* 4922, *crose* 5275, *neke* 5461, *gese* 7802; also ein Fall auf tausend Verse. Hier geht es vielmehr, wenn geschrieben, mit Doppelkonsonanten Hand in Hand, ohne Rücksicht auf die etymologische Grundlage: *witte* 2, *Godde* 4, *esse* 'ist' 52, *wasse* 1783, *itte* 2795 u. dgl.

Doppelte und einfache Konsonanten im Inlaut gut geschieden. *Hatter* 3094, *swetter* 3699, *deppest* 7195 sind sprachgeschichtlich berechtigt, auch *gette* 96, *gettes* 244, *ette* 4675, *yhetted* 'gegossen' 7119 (vgl. oben S. 36 f.), ebenso *thretty* 4558 neben *threty* 4987. Schwanken zwischen *lymmes* 2992 und *lymes* 3041, *Goddes* 3579 und *Godes* 3837, *rekken* 3100 und *reken* 3439, *oppen* 4495 und *open* 4496 ist begreiflich. In *whilles* 3801 u. ö. kann Verkürzung vorliegen. Nur *bygille* 4333 kann kaum anderes als ein Fehler sein. Andererseits sind falsch: *dueles* 2776, *fulfiled* 3005, *bydyng* 3673, *sitand* 4178, *nekes* 5457 und das öftere *brinand* 4377, 8034, 8057, 9060, *bryned* 722. Über *woman* 484 und *wemen* 197 vgl. oben S. 42.

Sicheres *ĭ*: stets *i*. Über *es* 63 vgl. S. 42, *thretty* 4588, *thred* 1826, 1858 S. 13 und 23, *cresten(dom)* 3128, 4397 neben *cristen* 197 u. ö., oben S. 8.

Sicheres *ę*: fast immer *e*, selten *ye*, *ie*: *belyefe* 4335, 5521, *gryefe* 4645, 6932, 8153, 9386, *griefe* 5520, *gryefed* 5615, *dieghe* 6920, noch seltener *y*, *i*: *meschyve* 5569, *gryfe* 7669, 8343, *shilde* 9471. Gewöhnlich stehen diese Formen im Reim auf *ĭ*-.

ĭ- vorwiegend *i* und *y*:

I. *dyd* 120 u. oft, *dydde* 116, *didde* 6113.

II. *lyf* 37, 632, 978 u. s.;
lyfe 748, 1623, 1869 u. ö. (nam. i. Reim); *life* 740, 1628;
leve 492 (: *Eve*), 8012 (: *greve*); *lyefe* 4352 (: *ē*), 4646 (: *ē*), 8154 (*ē*);
lyves 89 u. o., *lyfes* 922, 1058 u. s., *lyffes* 2074, 2147 u. s.;
leves 3355 (: *ē*), *lyefes* 2889 (: *ē*), *liefes* 7437 (: *ē*);
lyfed 729, 1922, *lyffed* 2284, 3293, 5240;
lyfyng 154, 205; — *lyfand* 535, 1045, 1668, *-i-* 1753.
gyf 2765, 8875, 9135 u. s.;
gyfe 1868, 3860, 4259 u. ö. (nam. i. Reim); *gyve* 5568, 8343;
gyves 105, 631, 923 u. ö., *gyffes* 271, *gyfes* 1024;
gyven 91, 105, 124 u. ö.; — *gefen* 5895.
dyn 4790, 7332 u. ö.;
dyns 4036.
stir 157, 181, 342, *styr* 7956, *stirre* 9572, *styrre* 154;
stirres 497; — *styringes* 822;
styrd 1556, 4710 u. s., *stirred* 9601, 9604.
-shepe 60, 83, 380 u. ö.;
-shepes 55.
witt 1797, 6118 u. ö., *witte* 2535, 2935 u. ö., *wytt* 5718, 8197 u. s., *wytte* 3763, 4653 u. s., *whit* 4775, *wite* 1801;
witandly 5727.
— *wites* 651.
prikke 344, 9572;
prikked 5298, *priked* 5338.
— *styked* 5337.

III. *yvels* 691, 698, — *evell* 1609 (zweimal).
mykel 237, 439, 654 u. o., *mikel* 925.
fikel 949, 1088, 1620.
hider 508, 515.
pider 394, 978, 1417 u. s.; — *theder* 140, *-ward* 779, 1860 u. s.
whider 901, 1771; — *whederward* 2576.
syker 1368, 8143, *unsiker* 1089.
dryven 6459; — — *schrywen* 2631.
byten 7054; — — *smyten* 2043.
writen 722, 924, 1682 u. s.; *written* 5424, 5753;
wreten 3995.
weman 197, 479, *wemen* 9340, *wemmen* 7336; — *wymmen* 7390.
myry 904.
biry 4548, *byred* part. 5195; — *beryd* part. 5216.
bysy 185, 201 u. ö., *bisy* 1288, *bysynes* 545, 1068, *bisili* 1079.
dysy 771.

Somit weist die Schreibung vorwiegend auf Kürze, namentlich dort, wo Doppelkonsonanten erscheinen, deutlich auf Länge nur in *leve (lyefe)* und *-shepe*. Sehr auffällig sind die nicht so seltenen Schreibungen *lyfe, gyfe*. Da nach *f* ein Stütz-*e* wie nach *u* = *v (liue)* nicht nötig ist, würde das *-e* nach den sonstigen Prinzipien unseres Schreibers auf Länge weisen, und da er sonst gelegentlich *y* für *ę̄* schreibt, wäre es nicht ausgeschlossen, daß er die Lautungen *lę̄ve, gę̄ve* meint, die er anderwärts, wenigstens bei dem ersteren Wort (durch *leve, lyefe*), deutlicher zum Ausdruck bringt. Da sich aber alle von *lyf, gyf* abweichenden Schreibungen vorwiegend im Reim (gewöhnlich auf *ę̄*) finden, scheinen sie ein Kompromiß zu sein, mit dem sich der Schreiber über den Widerspruch zwischen der vom Dichter gewollten und der ihm geläufigen oder korrekt erscheinenden Lautung hinweghalf. Vielleicht tritt hier ein südhumbrischer Einfluß zu Tage, dem auch sonst das starke Vorwiegen der *i* zu danken ist.

Auch für romanisches *i-* findet sich *e: ceté* 8779, 8795, 8801 u. ö., *peté* 8432, 9133, *preson* 2814, *suspecion* 3487.

Sicheres *ŭ*: nach *w* und in *bot* regelmäßig *o*, nach *y* schwankend (*yhung* 214, *yhong* 1525, 1531, 1540 u. ö.), vor Nasalen vorwiegend *u*, doch regelmäßig *o* in dem häufig belegten *son* 'Sonne'. In den romanischen Wörtern herrscht in offener Silbe und vor Nasalen *o* bei weitem vor.

Sicheres *ō*: wie sonst *o* und *u*, letzteres bei *gud(e), blud(e)* überwiegend.

ŭ-:

I. *som* plur. 151, *sum* plur. 1263.

II. *luf* 142, 952, 953 u. o., *luff* 8402, *lof* 1843;
lufe 69, 115, 158 u. s., *lofe* 345, 1098, 1470, *love* 112, 118;
lufes 950, 1113, 1124 u. s., *lofes* 267, 1346, *loves* 796, 1080;
luffes 594, 3225, *loffes* 1364, *lufs* 9242;
lufed 944, *loved* 321, *luved* 5783;
lovyng 321, *lufers* 1185.
— *aboven* 612, 1467 u. s.; *oboven* 849, 1492 u. s.
com 86, 144, 231 u. o., *cum* 3967, 4186 u. s.;
come 149, 208, 263 u. o. (9mal in 2000 Versen);
comes 491, 625, 654 u. o., *commes* 985, 1350;
commyng 1334, 1941, 1953 u. s., *comyng* 518, 1969;
command 1549;
comen 1860, *commen* 5775;
commelyng 1385.

-gome 8799, 8809, 8821.
son 2, 15, 547 u. o.;
sons 1410, 4508 u. s.
won 16, 1019, 1409 u. s., *wone* 1011;
wonnes 101; — *woned* 13, *wonned* 8925;
wonnyng(e) 980, 1009, 1372 u. s.;
wonnand 1032, 1044, 9308, *wonand* 997.
dore (: *pure*) 3451.
wodde 3184, 3189.
III. *somer* 7823, *somers(day)* 715.

Somit ist Kürze deutlich in *son, won, wodde,* Länge in *gome* und *dore,* beide Quantitäten in *luf — lufe, cum — come.* Namentlich das häufige *come* ist beweisend. Der Wechsel zwischen einfachen und geminierten Konsonanten in den flektierten Formen stimmt damit aufs beste überein.

Die Yorker Spiele.

Herausgegeben von Lucy T. Smith, Oxford 1885. Handschrift in York zwischen 1430 und 1440 entstanden (L. T. Smith, S. XVII), mit Ausnahme einiger später eingefügter Stücke (S. 1—14, 18—21, 433—447, 514f.), die im folgenden übergangen sind. Vermutlich waren die Vorlagen sehr verschiedenartig,[1]) daher Schwanken der Schreibung zu erwarten. Ich habe die ersten 300 Seiten genau durchgearbeitet und in den folgenden Stücken reichliche Stichproben gemacht, auch das Glossar ausgezogen.

End-*e*: in der Regel nach Länge gesetzt, selten nach Kürze und dann vorwiegend nach *n*, demnächst nach *d*, und im Reime: *hase* 16/60, *shale* (: *tale*) 30/37, *lyme* 150/127, — *byde* (: *dyde*) 26/126, *gode* 41/38, *bede* 57/36, — *mane* 17/87, *be-gane* (: *wane* adj.) 40/4, *twyne* (: *dyne*) 42/80, *dyne* (: *kynne*) 53/271, *bryne* (: *begynne*) 59/110, *myne* (: *twynne*) 64/262, *fone* 'gefunden' (: *sone* 'Sohn') 65/308, 67/368, *blyne* (: *kynne*) 79/197 u. s. w. Im übrigen völlig willkürlich und bedeutungslos (*vppe* 14/36, *whatte* 16/64, *spende* part. 14/4 u. dgl.).

Gelegentlich tauchen diphthongische Schreibungen zur Bezeichnung der Länge auf: *taill* 38/84, *fays* 79/198, *feill*

[1]) Da die einzelnen Stücke wahrscheinlich von sehr verschiedenen Autoren, also die Reime sehr mannigfach sind, habe ich diesen Text in meinen 'Untersuchungen' nicht herangezogen. Übrigens sind Bindungen von *ā*- und *ǭ*, *ī*- und *ȳ* reichlich zu finden.

39/137, *seyd* 37/74, *neyd* 37/76, *cleyn* 41/33, *hoyly* 40/22, *gois* 32/98.

Doppelkonsonanten nach Länge nicht selten, besonders *ff* häufig: *shappe* 15/23, 26, 26/129, *shoppe* 35/3, *keppes* 50/153, *grette* 17/78, *wotte* 48/94, *watte* 49/133, 54/282, *gatte* 48/98, *gette* 61/166, *fudde* 83/262, *whille* 34/159, *whillis* 30/43, 62/215; — *thryffe* 14/12, *liffe* 15/41 u. ö., *wiffe* 15/43 u. ö., *striffe* 40/12 u. s., *ryffe* 40/14 u. s., *knyffe* 45/7 u. s., *greeffe* 24/14, *cheff* 30/28 u. s., *leffe* 51/185, *saffe* 16/62 u. ö., *moffe* 22/2 u. s., *lyffes* 44/141 u. s., *wyffes* 41/32 u. ö., *saffyd* 49/142, *moffes* 22/2, 130/114. Da auch *courssis* 14/3, *curssed* 38/106, *selffe* 30/30, ja sogar *ffouchest* (= *vouchest*) 189/147 neben *fouche* 190/160, 196/101, 199/178 erscheint, werden diese Geminaten meist ohne lautliche Grundlage sein. Namentlich erweist sich *ff* als völlig bedeutungslos und kann deutlich auch die stimmhafte Spirans *(v)* anzeigen.

Sicheres *ĭ*: regelmäßig *i*; sicheres *ē*: *e* oder *ei (ey)*.

ĭ- schwankt. Einige Fälle, die altenglisch (oder altnordisch) nicht belegt sind, aber sicher hieher gehören, sind durch † bezeichnet.

I. *dide* 23/89, *dyde* (:) 26/126, *did* 27/149;
II. *lyffe* 30/38, 31/56, 32/103 u. ö., *lyff* 17/94, 66/346, *lyve* 159/82;
leue 34/159, 60/142, 237/129, 391/322;
leves 45/1, *-is* 126/1, *leues* 47/53, *-ys* 381/160;
lyvis 180/75, *lyfis* 249/200, *liffis* 376/70;
leued 386/243, 392/353;
leuand 375/55, 379/127, *leffand* 192/234, — *liffand* 265/293;
levyng 173/36, *lewyn* (= *-ing*) 53/273.
giffe 39/138, 42/56, 60/135 u. ö., *gyffe* 37/58, 42/85, 64/265 u. s.;
geue 37/70, 60/144, 196/89 (6mal), *geve* 38/91, *geffe* 37/61;
giffis 86/309, 201/1 (4mal), *gyfys* 42/66, *gyvis* 253/288,
geues 281/264; [*gyues* 210/282;
geven 160/103, 212/373, *-yn* 215/465, *geffynne* 16/56, 38/107.
mene (: *ē*) 156/1;
menys 256/52, 386/231.
dyne (: *ĭ*) 42/80, 53/271, *dynne* (: *ĭ*) 298/186, 388/284.
spirre (: *ĭ*) 114/82, (: *ĭ*) 130/107, 280/246, *spire* 157/41, 236/97;
spere 151/172, 263/240, 266/325;
speres 131/139, *-is* 133/195.
stirre 293/27, 416/379, *styrre* 69/8;
stere (: *ē*) 264/257;
stered 400/95, 413/313, — *stirrid* 288/437;
sterand 248/175.
cleepe 231/258.

-shippe 14/16, 16/71, 37/63 u. ö.;
-shipped 24/55.
witte 23/34, 25/91, 46/33 u. ö., *wytt* 29/15;
wete 49/113, 129/95, 220/25 (6mal), *weten* inf. 398/47;
wittandly 230/249, — *weten* part. 501/130.
smytte part. (: *it*) 391/338.
prike 111/303;
priked 225/144.
weke 'Woche' (: *ǫ*!) 53/251.

III. *a) evill* 268/368, 300/217 u. ö., *euyll* 127/26, *-elle* 243/80; *euyllis* 111/275.
mekill 16/45, 25/98, 31/71 u. ö.; — *mykill* 22/7.
fekyll 37/63.
medill-erthe 40/8, 41/28, 50/158, 64/269; — *middilerth* 27/167.
[*bedell* 283/305, *bedilis* 283/316 ? vgl. S. 37].
crepillis 255/36.
b) hedir 47/76, 53/261, 129/84 u. ö., *hedirward* 251/257;
hydir 23/27, 61/179, 189/137, *hidir* 260/158, 290/507, *hyder* 282/290.
þedir 198/145, *-yre* 202/41, *thedir* 235/80, 422/39.
whedir 127/39, 131/133, 143/175 u. ö.;
whythir 36/45.
siker 255/34, 282/296, *-ly* 282/303;
sekirly 104/63, 163/156.
witterly 190/157, — *wetterly* 19/21.
†*dyderis* 'zittert' 240/2.
skymering (var. *skemeryng*) 130/122.
glitterand 273/76.
c) drevyn 278/199.
resen 192/236, 409/428, 415/361, 432/177.
wretyn 181/103, 183/164, 237/142, 501/132, — *wrytyn* 180/74, *-en* 181/116.
smetyn 501/134.
streken 259/148.
brittyn verb. 292/9, *brittynd* 62/195 (vgl. unten S. 64).
sythen 26/132, 33/136, 36/25 u. ö., — *sethen* 16/63, 39/136, *-yn* 33/135.
d) mery 48/103, 120/65, 236/88.
berye 370/355, *-ed* 136/285, 367/279, *beriyng* 297/26, *bering* 474/31.
besye 231/261.
gedy 224/105.
e) synnous 353/132, 147, — *senous* 352/108.

IV. *liddir* 280/254, 284/352, *lithre* 324/120;
ledir 276/148, 280/254.

Somit überwiegen die *e*-Schreibungen ganz bedeutend, insbesondere in der Gruppe III (in der das überaus häufige *mekyll* nur einmal mit *-y-* erscheint) und in den flektierten Formen der Gruppe II. Interne Betrachtung führt zur Annahme, daß in ziemlichem Umfange Doppelformen bestanden haben müssen, insbesondere bei *lyffe* und *leue, gyffe* und *geue, spyrre* und *spere, styrre* und *stere, wytte* und *wete,* während *did, dynne, -shippe*

nur Kürze, *cleepe*, *mene*, *weke* nur Länge erkennen lassen, die für die *e*-Schreibungen in den flektierten Formen der genannten Wörter sowie die von III mindestens wahrscheinlich ist.

In romanischen Wörtern erscheint *e* für *ĕ*- in: *preuely* 57/35, 98/150, 107/175 u. ö., *revette* 43/109, *levery* 'delivery' 203/68, *velany* 180/70, 296/109, *clematis* 123/1, *sperite* 449/35, 37 u. ö., *rebalde(s)* 124/35, 264/271 u. ö., *cete* 218/545, *cetezens* 210/309.

Sicheres *ŭ*: nach *w* und meist vor Nasalen *o*, ebenso in romanischen Wörtern in offener Silbe.

Sicheres *ō* wie sonst zwischen *o* und *u* schwankend, vereinzelt *oi*.

ŭ-:

II. *loue* 15/19, 20, 17/83 u. s.; — *luffe* 64/258, 65/310, 95/69, 221/46;
loues 58/70, 110/253, *loves* 76/130, *lovis* 16/66;
luffis 293/20, 294/48;
luffely 129/16, 139/25, 218/534, *loffely* 272/51;
louely 147/8, 157/20.
a-bove 41/27;
aboven 112/18, 134/225.
dove (ae. *dufe*) 434/41, 440/237, *doyf* 441/248, 250, 442/290;
doufe 52/237, *dowfe* 376/78, *douffe* 484/109.
come 36/43, 37/77, 78, 38/80 u. o.;
cum 160/95, 175/108, 176/132; *comme* 97/115, 100/200;
comes 17/94, 45/9, 46/49 u. ö., *commes* 234/43;
comynge 23/26, *-mm-* 96/88, 97/133;
comen 30/46, 64/254, *-yn* 41/39, *-on* 87/337.
gome 154/225, 221/52 (: *consume*);
gomes 279/290.
[? *dome* 'stumm' 205/132, 212/372, 213/407, 288/440, 305/385, *dum* 78/169].
sone 46/20, 25, 47/57, 61 u. ö. (37mal bis S. 100);
sonne 39/110, 52/229, 54/299 (7mal bis S. 300), *son* 61/163, 66/319;
sonn 70/41 (: *ā*);
sonnes 42/61, 44/132, 45/5 u. ö.; — *sones* 41/31, 55/311.
mon 31/53, 67, 76, 32/85 u. ö.; — *mone* 53/260.
wonne 16/73, 48/107, 57/21 u. s.;
wonnes 70/31, 77/161, *-ys* 41/26; *wonnyd* 30/26.
schone 63/244.
dore 85/290 (: *ō*), 176/120 (zweimal, einmal : *ǫ́*), 511/388 (: *ǫ́*);
dores 50/161, 471/175.
wode 40/2, 59/110, 61/151, *woode* 61/158, 161;
wodes 104/67.
— *notes* 122/112.
woke 462/201 (: *ō*).
III. †*momell* 236/106, *mummeland* 303/305.
woman 24/60, 25/84, 33/133 u. ö. (vgl. oben S. 42).
hony 450/69.

Auch bei *ŭ-* weist die Schreibung auf Doppelformen bei *cŏme* und *cŭm*, *sŏne* und *sŏn(ne)*, auf Länge in *dove*, *gome*, *dore*, *wo(o)de*, *woke*, auf Kürze in *luffe*, *wonne*, *mon* (woneben das einmalige *mone* von keinem Belang ist).

Bemerkenswert ist *dove*, *doyf*: letztere Schreibung weist zwingend auf me. *dṓve*, das nur aus ae. **dufe* entstanden sein kann (vgl. Untersuch. § 552). Daneben steht *doufe* aus ae. **dúfe*. Nicht sicher ist *dome* für ae. *dumb*. Da ae. *rúm* als *rome* erscheint (178/1, 279/230), könnte es auch für *doum* stehen, das anderwärts belegt ist.

Das Thornton-Manuskript.

Diese wichtige Handschrift ist um 1440 von dem Yorkshirer Robert Thornton angefertigt. Ich habe zunächst ein Stück vorgenommen, welches ein sicher nordenglisches Original wiedergibt, die Prosatraktate Richard Rolles von Hampole, die Perry (EETS. 20) herausgegeben hat. Der Abschnitt von S. 19–26, der aus einer anderen Handschrift stammt, ist natürlich auszuschalten. Hierauf habe ich drei Prosastücke ähnlichen Charakters, die von Perry in 'Religious Pieces in Prose and Verse' (EETS. 26) S. 1–59 veröffentlicht sind, und endlich den wichtigsten poetischen Text dieser Handschrift, 'Morte Arthure' (ed. Perry-Brock EETS. 8), untersucht. Es hat sich herausgestellt, daß die prosaischen Stücke in ihrer Schreibung übereinstimmen, 'Morte Arthure' dagegen in manchen Punkten von ihnen abweicht: vielfach zeigen sich südhumbrische *o* für ae. *á*, *-ez* statt *-es*, Infinitive und Präterita Pluralis auf *-en*, mehr *-e* im allgemeinen und eine Neigung zur Überladung der Schreibung. Die Zunahme der *-e* wird wohl auch damit zusammenhängen, daß das Metrum vielfach gesprochenes *-e* verlangte, während es in Thorntons gewöhnlicher Aussprache sicherlich schon völlig stumm war. In Bezug auf *ĭ-*, *ŭ-* sind jedoch die Abweichungen so gering, daß es nicht nötig ist, alle drei Stücke einzeln vorzuführen. Ich gebe vielmehr die Belege aus 'Morte Arthure' — weil hier der Wortschatz bedeutend reicher ist — und füge abweichende oder das Bild sonst ergänzende Schreibungen aus den anderen Stücken (I und II) in Klammern bei. Da Perry

bei diesen keine Zeilenzählung bietet, kann ich nur nach Seiten zitieren und zeige durch einen Index das betreffende Seitendrittel an.

End-*e*: gewöhnlich, aber nicht regelmäßig nach Länge, nicht selten auch nach Kürze, insbesondere nach *n* und in häufig gebrauchten Wörtern.

Doppelkonsonanten: manchmal auch nach Länge, ohne daß Verkürzung wahrscheinlich ist, namentlich *ff* (so *liffe* sb. 430). Selten im Inlaut vereinfacht wie *manys* 76 [*manes* I 1[2], 14[1]]. Darum ist *sone* 'Sonne' 4036 (*soone* 2482?), *Sonondaye* 2482, 3184, neben *sonne* 3469 [ähnlich *sonondaye* II 5[2] neben *sonnonday* 2[2]] beachtenswert, wie bei einem späteren Texte noch klarer werden wird.

Sicheres *ĭ*: wie gewöhnlich *i, y*, nur *sengilly* 471, 2593, *sengly* 3730, [*sprenges* II 12[1]], *sweyftly* 3704, [*forbeddes* II 5[3]] und das bekannte *es* 16 u. o. Bezüglich der zuerst genannten Fälle (mit *ĭ* vor *ng*) ist zu beachten, daß auf der anderen Seite für ursprüngliches *e* vor *ng* manchmal *i, y* geschrieben wird: *Ynglande* 710, *Inglande* 1412. Danach begreift sich gelegentliches *sengilly* als umgekehrte Schreibung. Wir werden auf diese Fälle später im Zusammenhang (in Kapitel IV) zurückkommen.

Sicheres *ę̆*: *e* und *ei*. [Vereinzelt *y* in *dryde* I 37[1].]

ĭ-:

I. *dide* 1934 u. s. [I meist *dyd*].

II. *liffe* 1086, *lyffe* 1597 [öfters in II], *lyf* 1903 [daneben *lyfe* I u. II gel.];
lyffes 405, 537 [daneben *lyfes* I 44[2]];
liffyde 252, *lyffede* 868;
lywynge 5 [*lyffynge* I 26[3] u. ö.].

gyffe 4, 102, 1503 [häufig in II], *giff* 1060, *gyfe* 1598, 1678, 1837;
gyffes 539, 1774 [*gyfes* I 7[2]];
gyffene 1202, *gifene* 1729, — *geffene* 2184 [*geffyne* 19[2]].

(*clyffe* 942);
clyffez 1164.

— *pelid* 3043.

stire 2824, 4134, *styre* 4039 [*styrre* I 6[1], II 50[1], *stirre* I 37[1]];
stirrez 1748, — *steris* 2924;
[*styrrede* II 6[2], *styrte* II 57[2], — *styrrynge* I 13[2], II 12[2]].

byrre 3662.

— *liddis* 3954.

-chipe 59, *-chip(p)* 150, 164 [daneben *-chepe* I 39[3], *-schepe* II 44[3], 45[1]];
-chipez 253, *-scheppez* 1727.

hippe 2614.

wit 708, *wyt* 958 [daneben *witte* II 22², *wyte* II 27¹ u. s.];
wiet 420 [I 27¹, II 20¹, 30², *wyet* I 7³, 20¹];
wette 948 [*wete* I 33¹, 35², II 56²];
[*weit* II 55²];
wetene 2967;
prike 2845;
prekes 503, 2464, 2755, *-ys* 718, *-ez* 1609, 2156; — *prykkes* 2533;
prekande 1545, *prekkande* 2887;
preker(s) 355, 1374, 1479, *prekkers* 2836.
[*steke* II 51¹];
stekys 3823; *stekede* 1488.

III. *a) evylle* 1117 [daneben *iuell* I 6¹].
mekylle 711, 1314 u. s.
fekille 2861.
†*pekille* 'pickle' 1027.
medille 2205, 2905, 2952, *-ward* 1988 u. s., *-erthe* 3240.
b) hedire 2615, *-warde* 25.
thedyre 2488.
whedyr 2533, *-ire* 962, 3232, 3480.
wedirwynes 'Feinde' 3835; — *whydyrewyns* 2215.
sekyre 478, 551, 593 u. o., *-ere* 1173, 1458, *-ly* 439, 1420 u. o.;
sekerare 3290, *sekereste* 1492, 1854 [*sekirnes* II 38³].
witter vb. 1239, *witterly* 3550, *-y-* 324.
†*sweperly(e)* 1128, 1465.
lyver(e) 2168, 2561.
†*scheverede* 1813, *-ide* 3749.
gleterand(e) 595, 1280, 2854, 3098.
†*fleterede* 2097.
†*bekyre* 3680, *bekyrs* 2425, *bekerde* 2096.
c) drevene prät. plur. 2915, *drefene* part. 3225.
[*schreuen* I 7¹].
redyne 52, 100, 1415, 1524, *-ene* 485, 2594; — *rydene* prät. plur. 2810.
[*bedyn* 'geboten' II 2³].
[*habedyne* I 31¹].
[*wretyn(e)* I 7³, 43³, II 22², 38¹, *-ene* II 22¹, *wrettyn* I 7³, *-ene* II 35³].
bryttyne 106, 1350, *-ene* 963, *-enes* 1242, 2469, *-ende* 823, 2212 u. s.
brettyne 3581, *-ened(e)* 1487, 2521.
d) mery 260, *-ere* 3176, *-este* 3240, *-ly* 3654.
bery 2383, 4331, *-es* 2379, *-ede* 980, *-enge* 2377, 4024, *-elle* 2188.
Glaschenbery 4304, 43.9, 4330.
besy(e) 3631, 4096 [auch *-ly* I 2³, II 16² u. s., *-nes* I 8³, II 36² u. s.].
breny (an. *brynja*) 1482, *-es* 1525, 1858, 3754, *brenes* 1413; — *bryneys* 4120.
e) wedowe 950, 4286.

IV. *lythyre* 23, *lytherly* 1448; — *letherly* 1268.
sterepe 916, *sterapes* 3824.

Sicher ist der Hinweis auf Kürze in den meisten Fällen von I und II, auf Länge in *wyet, wete, weit* (neben *wit*). Mit Wahrscheinlichkeit weisen die *e*-Schreibungen in III und IV

sowie in den flektierten Formen von *prike* und *stire* auf Länge. Über die Einreihung von *bryttyne* (ae. *brytnian*) in III *c* werden wir noch später handeln (S. 64).

Auch in romanischen Wörtern ist *e* für *i*- häufig: *revare* 62, 2279, *reyvere* 424, *prevé* 2005, *prevely* 213 u. s., *presone* 1543, 1546 u. ö., *vesettez* (3. sing.) 1726, *vesage* 137, 3056, *velany* 298, 326, *delygens* 1934, *melione* 3145, *lemete* 457, *ffenyste* 4255, *sperit* 4328, *terannte* 843 u. s., *enverounde* 2051, 2094, *deryges* 'dirges' 4018, *trebute* 114 u. s., *rebawde* 1333 u. s., *rebanes* 3256, *fegure* 781 u. s., *bregaundez* 2096, *cete(e)* 440, 488 u. o., *pete* 2813 u. s., *vetaile* 353 u. s., *dispetouslye* 3160 u. s. [Dazu in I: *defference* 16[2], *contrecyone* 6[3] u. s., *vecyous* 15[2], *contenually* 14[2] u. ö., *desederabill* 2[3], in II: *delygently* 2[3], *pelars* 49[3], *consperacy* 6[1], *dylecyous* 49[1], *relegyone* 30[3] u. s.] Die meisten Wörter erscheinen aber auch, sofern sie öfters belegt sind, mit *i*.

Sicheres *ŭ*: nach *w*, *ȝ* und in *bot* immer, vor Nasalen meist *o*. In romanischen Wörtern in offener Silbe meist *o*.

Sicheres *ū*: gewöhnlich *o*, seltener *u*. [Vereinzelt *oy* für *ū*: *oyse* I 11[1].]

ŭ-:

I. [*some* I 8[3], 27[3], II 1[1].]

II. *lufe* 703, 705, 1261 u. s. [auch I u. II vorwiegend]; — [*loue* I 18[3]];
luffe 1256, 1597 [daneben *luf* I 1[3] u. s., II 16[2]];
luffes 12 [I 4[1], II 27[2]; *lufes* I 2[3] u. o., II 1[3] u. s.];
lovede 3293 [*luffede* I 3[2] u. s., *lufede* I 2[2] u. s., II 10[2]];
[*luffande* I 3[3], 14[3], *lufynge* I 15[1]].
— *aboven(e)* 564 u. s., *abowene* 823 u. s. (neben *abouue* 511 u. s.).
come 131, 1274, 1752, 3491 [auch I u. II vorwiegend];
[*com* I 10[1] u. s., II 10[2] u. s., *cum* I 37[2]];
comes(-ez) 799, 841 u. ö.;
commez 1439, 1532 [*-es* I 27[1], II 11[2] u. s.];
comene 582, 1198 u. s., — *commyne* 1419;
[*commyng* I 44[2], *comynge* I 13[2]].
gome 85, 1209, 1353 u. s. (8mal), *gume* 3410;
gomes 1461, 2588 u. s. (4mal).
sone 1723, 1945, 3065 u. s. (5mal) [häufig in II];
[*sonne* II 3[2], 7[2], *sonn* II 34[2], *son* II 20[2]];
sonnes 2996.
wonne vb. 3911, *wone* sb. 1300, 2472, *wonte* adj. 4218;
wounnys 3552.
schone 1717, 1719, *schoune* 314;
schownnes 3600.
— *spurs* 449, *spurres* 2416, *spoures* 483.

wode 1266, 1281, 1300 u. s. (10mal);
wodde(-hemes) 1359, *(-hemmys)* 2219, *(-eymis)* 2516;
woddez 1974, *woddes* 2504.

III. *somer* 3034.
botures 189.
†*schoderide* 2106, *-ede* 3845, *scodyrde* 2169, *schodyrde* 4235.
schovelle(-fotede) 1098 (hieher wegen ne. *švvl*).
nommene 1868, 1872, 1905, *nomene* 2477, 4060.
[*hony* I 1^3, 8^7 u. s.].

IV. *slomowre* 3222, *slomyre* 4045 (hieher?).
thosande 2152, 2832 u. s. (hieher?).

Da die Setzung des *-e* in 'Morte Arthure' schwankender ist als in den Prosastücken, wird namentlich den Schreibungen Gewicht beizumessen sein, die auch in diesen sich finden. Daraus folgt, daß das häufige *-e* in *come, gome, sone, wode* mit großer Wahrscheinlichkeit auf Länge weist, die Schreibungen *com, sonn, wodde* und die Geminaten in den flektierten Formen auf Kürze. Auch das häufige *-e* in *lufe* deutet Länge an. Daß Thornton nicht *love* schreibt, rührt gewiß daher, daß er das Wort *lōve* 'loben' so ausdrückt und das Bedürfnis hat, 'loben' und 'lieben' zu scheiden, namentlich in Sätzen wie: *'louede and luffede be þat Lord'* II 31^3, *'I sall . . . lofe Godde . . . and lufe Hym'* eb. 32^3, *'in the lufe and the louynge of God'* eb. 50^2. (Vgl. oben S. 35 und 49.) Ob hinter *luffe* sich Kürze birgt, ist bei dem schwankenden Wert des *ff* nicht zu sagen. Ebenso sind die übrigen Schreibungen nicht sicher zu deuten.

Die Kriege Alexanders.

Hg. von Skeat, EETS. Extra Ser. 47 (1886). Die Ashmole-Hs., aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (S. XIII), zeigt ausgesprochen nordenglisches Gepräge und eine ziemlich regelmäßige Schreibung. Die Dubliner Hs. ist ihr ähnlich: ich füge zuweilen ihre Lesungen in Klammern bei. Der umfängliche Text (über 5600 Verse) bietet einen reichen Wortschatz.

End-*e*: nach Länge regelmäßig gesetzt. Schwanken, wenn darauf *th* folgt, vgl. oben S. 36. Vereinzelt stehende Abweichungen: *slep* 344, *ded* 1102, *gret* 1254, *wid* 1526, *blod* 1966. Dagegen liegt in *lat* 355 u. s. und *gett* 188, 1440 deutlich Kürze vor.

Nach Kürze ist *-e* selten: *thike* 69, 2709, 2984 (vgl. *thikest* 1427, doch *thicke* 3675), *bake* 124, 218, *pake* 648, 954, 1554, 2025, *sete* (part. 'gesetzt') 238, *gode* 'Gott' 1623.

Im übrigen ist der Gebrauch des *-e* regellos.

Doppelkonsonanten: im Innern manchmal einfach geschrieben: *elis* 107, *withinen* 251, *calid* 342, *caled* 823, *dymed* 782, *weding* 827, *stepis* 1437 u. dgl. Dagegen liegt in dem öfteren *woman* 348 u. s., *wemen* 528 u. s. wirklich einfacher Konsonant vor (S. 42). In Fällen wie *godis* 307, *schipis* 65 gegenüber *goddis* 271, *schippis* 1159 überwiegt die erstere Schreibung. Geminata nach Länge ist sehr selten: *ȝerris* 'Jahre' 316; in *grettest* 271, *clennest* 3775, *swettir* 3855, *gettis* 3754, *lattes* 2579, *stiffe* 1149 u. s. hat sicher, in *wattir* 1408, *stollen* 465, *hatten* 2106 u. s. wahrscheinlich Kürze gegolten.

Sicheres *ĭ*: regelmäßig *i, y*. *Hes* 1232, 3033, 3212 erklärt sich wie *es* 663 u. s. *Seten* 'wir sitzen' 1850 ist vielleicht nur Schreibfehler. Über *steryn* 'stern' 611 u. s. vgl. unten Kap. III. Die Verba ae. *brytnian, ȝlisnian, *blysnian* und **hlysnian*, welche im Norden zu me. *bri-tn, gli-sn* u. s. w. führten, stellen sich deutlich zu den Fällen mit *ĭ-*, unter denen sie daher angeführt sind.

Sicheres *ē*: regelmäßig *e*, seltener *ee* außer im Auslaut.

ĭ-:

I. *did* 414 u. s., *didd* 346.

II. *leue* 2814, 3171, *lefe* 1605, 1607;
leues 1722, 4284, 4590, 4693, *-ys* 4942, *lefis* 3397;
leuand 2877.
geue 2406, 2434, 4054, 5377, *gefe* 181, 1826, 3772, *geffe* 5254;
giffe 4184;
geues 1662, 3128, *-ys* 1074, 3882, *ȝefes* 1035;
geuyn 813, 1883, 2327, *ȝeuyn* 2107.
— *cleuys* 'klebt' 3377.
smethe vb. 5515.
— *smythis* sb. 5424, 5515.
leth (Hilfe, an. *liðr*, flektiert *ĭ-*) 4593.
nymme 5352;
nymes 793, 4870, 4959, *nymmes* 5077.
myn 565, 583, 1690, 2503;
mynes 1249 (D *e*), 1625 (D *e*) u. s. (5mal), *mynnys* 245, *myns* 4784;
mynned 1094.
lene 'lehnen' 5069;
lenes 1708, *lened* 262.
— *billes* 'Schnäbel' 711.
— *hild* (vgl. oben S. 18) 146, 3450, 5241; — *vnhelid* 3450.

spire 2178;
spird 237, *spirid* 3840.
stire 1091; — *stere* 2809;
stirs 1327, 4312; — *steris* 5046, 5075;
sterid 2625; *stering* 781.
bire 711.
kid 4524;
kidis 4476.
slide part. 4456; — *glid* part. 2857.
— *grippis* sb. 544.
-schip 616, 662, 723, 811.
— *clepis* 1533, *clepid* 2884.
wete 241, 294, 304, 680 u. o.;
wetis imp. plur. 1938, 3516;
unwetandly 134.
preke 'reiten' 652, 2897, 3483;
prekis 938, 1385 u. s. (6mal);
prekand 1578, *prekars* 1234.
— *prickis* 'sticht' 2628, *prikid* 'eingezeichnet' 5074.
prik sb. 45, *-e* 4630.
steke 'versperren' 2139;
stekes 5485.
stike 'stecken' 1438 (D *e*);
sticking 'Erstechen' 5485.

III. *a) cuyll* 703, *-ill* 1699.
mekil(l) 169, 130, 215 u. o.;
mikill 5530.
medill 315, 4631, *-mast* 5093;
mydill 1108, 5525.
†*nemyll* 1065.
†*swemyle* (vgl. an. *svimra*) 156.
†*sedill* (ae. **sidol?*) 3937.
†*trekild* 'trickled' 4974.

b) hedire 1923, 2914 u. s., *-to* 2364, 4903, *-toward* 3517;
hedirward 740.
quedire 3499, *-er* 166.
leuir 'Leber' 4606.
†*scheuerand* 789.
nepire 2767, *nethirgloue* 4959, *-ward* 5048.
wethire(half) 3355; — *witerwarde* 4297.
schemerand 483, 1544, 5592.
pepire 2023, 2026, 2074, 5425, *-cornes* 2025.
weterly 304, 1423, 2856, 4222; — *witter* 629, *witrely* 422.
glitterand 3686, 5536, *-it* 3797; — *gletirand* 3846;
glitered 4957.
sekir(e) 763, 1042, 2012 u. ö. (10mal), *-ly* 303, 1634, 2401.
flekirs 505.
†*bekire* 1394, *bekirs* 1297.

c) dreuyn 687, 1337, 1647 u. s.
threuyn 1326, 1407, 2259 u. s.
wrethen 5526.
resyn 82, 351.
redyn 1203, 1904.
wreten 643, 1600, 1637 u. s. (5mal); — *written* 3922, 4389, *writen* 5066.
smeten 1309, 3678, 5272; — *smyten* 3082, 3342, *smytten* 5424.
bitten 3934.
streken 3077, 3224; — *striken* 1001.
sethen 282, 424, 495 u. s.; — *sythen* 411.
wemen 528, 3755, 4081, 4116.
breten 3294, *-s* 1307, *-ed* 1327, *bretind* 2479, 3905, *bretned* 1263; *brettenes* 5612, *brettend* 5311, *bretted* 2256, 2697.
glesenand 603, *-yd* 3797; — *glyssynand* 3015.
†*blesenand* 562, 802, 4080, *blesnand* 4812.
†*lesten* 8, 523, 4309, 4949, *-yn* 3468.
d) meri 1179, 2235, *-est* 2438, 2740, 2864, *-ly* 3862.
bery 3308, 4048, *beried* 3139, *berynes* 'Grab' 5417, 5591.
besy 595, *besely* 1944, *besyly* 2934, 2991, *-nes* 4670.
brenys (an. *brynja*) 915, 1247, 1295 u. s. (6mal).
e) wedowe 1977, 5089, *wedous* 1558.
IV. *leper* 840, *lethire* 2362, 2445, *lethir* 3732, *lethirely* 1465, 2376, 2791; *lithirly* 3100.
stereps 3615.
[*lekyn* ae. *lícenian* D 1740; — A: *lycken*].

Hier offenbar anzureihen sind ferner:

a) quethirs 'sausen lassen' 1414. Das Wort erscheint, worauf Skeat im Glossar aufmerksam macht, bei Barbour wieder als *quhedirand* 'sausend' und sonst im Schottischen als *quhidder*. Es weist auf ein ae. **hwiþerian*, welches sich zu *hwiþu* 'Wind' stellt (vgl. über dieses Wort Napier, O. E. Glosses, S. 147 zu 420);

b) nekard 1742 (D *neker*). Skeat gibt als Bedeutung *'niggard'* an. Aber an der betreffenden Stelle erweist es sich als ein verächtlicher Ausdruck im allgemeinen. Es ist offenbar das früh-me. *niker* (cf. Stratman-Bradley) aus ae. *nicor;*

c) tethiest 2198, 2784 (D *thethiest* 2198, *tithiest* 2371, 2784) 'hervorragendst'. Das Schwanken zwischen *i* und *e* weist auf *ĭ*-. Doch ist die Herkunft dieses Wortes unklar.

Die *e*-Schreibungen sind somit nicht nur in der reich vertretenen Gruppe III (und IV) fast ausschließlich herrschend, sondern auch in II vorwiegend. Von den etwas öfter belegten Wörtern zeigen deutlich Länge *lēue, gēue, lēne, wete, prēke, stēke,* Kürze *did, nymme, myn, -schip, spĭre,* Schwanken

stīre und *stēre*: Länge ist wahrscheinlich in allen *e*-Formen von III und IV.

Romanische Wörter mit *e* für *i*- sind ebenfalls zahlreich: *preue* 944 u. s., *preualy* 132 u. o., *preuate* 4998 u. s., *reuere* 2894 u. s., *leuire* 'deliver' 3718, *presons* 4703, *Fesike* 4611, *ficsyens* 4363, *lemett* 4283 u. s., *fenyst* 1107, *fenyschid* 2144, *pelare* 4707 u. s., *velany* 4550, *pauelion* 4760, *serop* 2558 u. s., *enverom* 3617 u. s., *terant* 4405 u. s., *trebute* 3719, *hedous* 3926 u. s., *redele* 'Vorhang' 4930, *peté* 1169 u. s., *petously* 3620, *deté* 'ditty' 2726, *bretage* 1416 u. s., *spetous* 2458 u. s., *letere* 'litter' 4910. Auch *sprete* 'spirit' 971 u. s. ist hier anzureihen, da im Plural der Vokal in offener Silbe stand. Die öfters belegten zeigen daneben zumeist auch die Schreibung mit *i*; nur *e* weisen auf *preue, reuere, serop, spetous.*

Sicheres *ŭ*: nach *w* und *ȝ*, in *bot* und *opon* stets *o*, vor Nasalen vorwiegend *o*, stets *son(ne)* 'Sonne'. Sonst vereinzelt *o*: *forthire* 2840, *sporn* 3533. In romanischen Wörtern in offener Silbe vorwiegend *o*, immer vor *u* = *v*.

Sicheres *ō*: zwischen *o* und *u* schwankend, ersteres überwiegend. Stets *o* nach *w (wode)*, im Auslaut *(do)*, vor Nasalen *(dome, sone)*, vor *u* = *v (proue)* und in offener Silbe *(opire)*.

ŭ-:

I. *some* plur. 568.

II. *lufe* 6, 289, 664 u. s. (6mal), *loue* 369, 1687, *lofe* 226;
lofes 880, *loues* 2318;
loued 2562, 5154, *lufed* 3425;
louely 369, 426, 2289, 5003.
abofe 727, 1374, 1398 u. s. (6mal), *obofe* 4912, *aboue* 1416.
come 185, 578, 714 u. s. (8mal); — *com* 292, 5183, 5188;
comes 78, 860 u. s. (6mal), *-ys* 946; — *coms* 4741, 5198;
comand 63, 176, *comyng* 953, 2477;
comyn 10, 85, 166 u. ō.;
comere subst. 1610, 1903, *-s* 3418.
gome 391, 417, 435 u. ō.;
gomes 1417, 1657, 1739.
son 572, 583, 618 (sehr häufig);
sons 5340, 5360, *sonnes* 4403.
mon 691, 707, 1502, 3352, 4565.
won 4044, 4308, — *wont* adj. 725;
wons 5565, *wonne[s]* 3089;
wont prät. 134, 4721;
wonand 5475, *wonynge* 3734.

bule 'bull' 4098, 4197, 4527;
bules 3846, 3903.
bole 'Stamm' (an. *bulr, bolr,* flektiert *ū-*) 5015 (2mal);
bolis (D *bulene*) 2851, 5002.
dore(-nayle) 4747, *(berne-)dure* 4852.
forelang (zu ae. *furh,* gen. *fŭre*) 2898, 3065, 3967, 5460;
furelang 3856, *forlang* 3883.
wod 70, 2984, 3795 (6mal), *wodd* 3906; *wode* 798, 4968;
woddis 4116, 4382, 4721, 5242.
III. *somere* 2895, 2922, 3699 (5mal), *somir* 4343.
thonere 552.
†*schudering* 2624 (D *o*).
hony 3855.

Somit weist die Schreibung auf Länge in *lufe, abofe, come, gome, bule, dore, forelang,* auf Kürze in *son, mon, won, wod.* Das Vorwiegen von *lufe* gegenüber *loue, lofe* erklärt sich aus dem Streben, diese letzteren Schreibungen für me. *lǭve* aus ae. *lofian* zu reservieren (Belege in Skeats Glossar). Doch ist die Scheidung nicht sauber durchgeführt: so erscheint *lufe* für ae. *lofian* V. 4417. Das ständige *u* in *bule* könnte vielleicht der Scheidung von *bole* 'Stamm' dienen. Der Wechsel von *dore* und *dure* zeigt, daß nicht *dǭr,* sondern *dǭr* gemeint ist.

Die Zerstörung Trojas.

Hg. von Panton und Donaldson EETS. 39, 56. Die Handschrift stammt aus der Mitte des 15. Jahrhunderts (S. LIV) und hat im ganzen einen ähnlichen Charakter wie die Ashmole-Hs. der 'Kriege Alexanders'. Nur zeigt sich eine starke Einmischung südhumbrischer Formen: *on* 'ein' 2, *wrote* 58, *bothe* 90, *hole* 132, *brode* 150, 170, *more* 214, — *lond* 62, *stonde* 174, *hond* 202, — *olde* 5, 99, *holdyn* 50, 188, — *nome* 37, 291, *to-somyn* 205, — *myche* 41, *suche* 219, 237 u. dgl., ferner *-en (-yn, -on)* als Endung des Infinitivs, des Plurals Präsentis und Präteriti. Ich habe von dieser sehr umfänglichen (14000 Verse umfassenden) Dichtung 3000 Verse ausgezogen und die Belege durch Stichproben aus den späteren Teilen sowie nach dem Glossar ergänzt.

End-*e*: nach Länge fast immer gesetzt. Wo es häufiger fehlt, wie *gret* 86, 109, 405 u. s. (gegenüber *grete* 169,

260, 265) und *get* 192, 237 u. s. wird tatsächlich kurzer Vokal vorliegen. Nach Kürze gelegentlich angehängt, insbesondere an *-d: tide* prät. 81, *tyde* prät. 99, *drede* prät. 139, 254, *kyde* part. 313, *bĕde* 473, 646, 683, 750, 757 (neben *bedde* 692), *wĕde* 610, 635, 766, *gŏde* 1017, — *gate* prät. 76, *wole* 'Wolle' 161 (*wolle* 547), *Sune* 409, 426 (*sun* 645, 814).

Doppelte und einfache Konsonanten im ganzen gut geschieden.

Sicheres *ĭ* und *ę̆*: wie früher (S. 64). Für *e* taucht gelegentlich *ei* auf: *meite* (ae. *mete*) 384 u. ö., *beire* 412, *sweire* 642 u. s., *speike* 1107 u. s., *weile* subst. 2717 u. dgl., wie es scheint vorwiegend für me. *ę̆*.

ĭ-:

I. *did* 1005, 1092, 1764 u. s., *dyd* 1805 (*didyn* 1413, 11960, *dydden* 1381).

II. *lyue* 588, 634, 1886, *liffe* 244, *lyf* 8114; — *lefe* 3512 (?).
(for)gyue 1853, *gyffe* 2409;
(for)gyffen 1814.
— *lymes* 3744, 3762, 8835, *lyms* 3766;
lemys 3805, 8771.
myn 30, 37; — *mene* 1799;
mynnes 1433, *mynt* 669, 1908, 1917;
menyt 1715, 2069, 2416, 2425.
dyn sb. 1197, 1224, 1347, *dynne* 1359;
dynnet prät. 1197.
— *pyllyng* 2282, *pild(e)* 903, 5000.
spirre 4297, *spire* 8161;
spird 823, 4555 u. s.;
speryng 12093.
stir 2076, 2118, *stire* 117;
stird 959, *stirrynges* 2928.
bir 570, 1244, 1982, *birre* 171, 2681.
— *ledys* 'lids' 3759.
— *clepid* 292.
— *grippes* subst. 1543.
wete 354, 561, 733, 1704 u. s.; — *witte* 2337, *wit* 2920;
wetyn 2. plur. präs. 2263.
— *pricket* 'gestochen' 142; 'aufgezeichnet' 289, 306, 418; 'ritt' 1281, 1331.
prickand 'reitend' 1315, *prikond* 8555.

III. *a) cuyll* 1265, 2942, 9685.
mekyll 213, 275, 559 u. o., *-ell* 1956, *mecull* 10, 159, 1445;
mykill 447, 1477, 2380 u. s., *-ell* 1488, *-ull* 1529, 1721.
medill 3767, *-ull* 7586; — *myddelerthe* 4301.
†*trickelyng* 2681.

b) hidur 627, 1105, *-er* 1134, 1796, *hydur* 1887, 3444;
hedur 1103, 1838.
thedur 88, 2867.
whedur 1835.
nethur 3076, *netherward* 7717.
†*chevere* 'shiver' 9370, *sheuerit* 1264.
shemert 4974.
witterly 1893, 2429.
seker 198, *-ur* 7991, *sekurly* 9979;
siker 1752, 2329, *syker* 1544.
†*bekir* 7714, *-ur* 8363; — *biker* 2944, *bickryn* 7271.
c) dryuyn 1827; -- — *threvan* 13760.
slydyn 6; — — *writen* 31.
brittonede 1210, 1971, 2234, *brettonit* 14034.
glissenand 3067, *glyssenond* 10971.
wemen 433, 443, 448 u. o.
sython 1457, 1539; — *sethyn* 455.
d) mery 130, 637.
bisé 6047, *-i* 10388; — *besines* 2780, 10337.
†*tydé* (vgl. S. 66) 1202, 10049, *-ly* 6889, *tidiest* 1035.
e) wedo 688; — *wydow* 681.
pelow 12613.
IV. *lither* 12209, *-ly* 12590; — *lethur* 12276.
ȝeuernes (zu ae. *ȝifre*) 543, 869;
ȝyuerly 902, *ȝyuernes* 1275.

Die *i*-Schreibungen treten somit wieder stärker hervor, besonders in der Gruppe II, wo die unflektierten Formen, außer in *wete* — *witte* und *mene* — *myn*, durchaus *i*, also Kürze haben und die *e*-Schreibungen nur in den flektierten etwas häufiger sind, ähnlich wie in früheren Texten (S. 57, 62). In III und IV sind die *e*, wie gewöhnlich, zahlreicher, doch stehen ihnen vielfach *i* zur Seite, auch in Wörtern, die sonst in Handschriften des 15. Jahrhunderts durchaus *e* haben, wie *mekyll*. Da der Schreiber daneben auch das ganz unnördliche *myche* kennt und sonst südhumbrische Einflüsse verrät (oben S. 68), drängt sich die Frage auf, ob nicht auch viele *i*, *y* aus dieser Quelle stammen.

In romanischen Wörtern ist *e* für *i*- selten: *velany* 2545, 2768, *petie* 8686, *spretes* 'spirits' 13217.

Sicheres *ŭ*: nach *w* und *y* wohl immer *o*, vor Nasalen vorwiegend, ebenso in romanischen Wörtern in offener Silbe.

Sicheres *ō*: fast immer *o*, sehr selten *u*.

ŭ-:

I. *sum* plur. 33, 277.

II. *loue* sb. 255, 441, 444 u. ō., *loue* vb. 1930;
luffe sb. 236, 863, *luff* sb. 765, 1862;
loues 1932;
louet 668, 720, 1834, *-it* 132, *-yt* 1039;
(*louely* 318, 459, 554 u. s.; — *luffly* 398, 476, 1541);
(*louers* 519, 689; — — *louesom* 658).
aboue 345, 1637.
come 271, 314, 389 u. o.; — *cum* 745, 2355, 2564, 2640, 2657;
comys 424, 1204; — — *comyng* 344, 1313;
comyn 40, 875, 1847, 1951.
gome 387, 566, 572 u. s.;
gomes 1332.
son 127, 1283, 1461 u. s., *sun* 6567;
sonnes 1472, 1475, 1478 u. s., *sons* 2164 u. s., *sones* 2506.
mon 2635, *mun* 3477 u. s., *mone* 8499.
won 1581, 8127;
wond part. 2717, prät. 13433, *wont* prät. 12553;
? *inwones* 133 (vgl. Anm. des Hg.).
shun 2531;
shont 919, 1335, 5732, *schunt* 13730.
bole 'Stamm' (vgl. S. 68) 4960.
dore 690;
durres 18890, *durs* 11936.
wode 330, 2349; — *wod* 2347, 2359;
wodes 2362; — *woddes* 1350.
shote prät. plur. 1194. Hieher?
woke 499.

III. *somer* 1626, 1627, 2343.
†*shodurt* 1335.
thonret 1987, *thunret* 3691, 4621.
sporiours 1572.
woman 477, 521, 605 u. s.

IV. *slomur* sb. 13285, *slomering* 6, 8428.

Somit weist die Schreibung auf Länge in *gome, bole, woke,* wohl auch *aboue,* auf Kürze in *sum, son, mon, won, shun,* auf Doppelformen (mit Vorwiegen der Länge) in *come — cum, dore — durres,* wohl auch *loue — luffe.* In diesem letzten Fall macht das *ŭ* von *durres* wahrscheinlich, daß in *dore* nicht me. *dǭre* aus ae. *dor,* sondern me. *dǭre* aus ae. *duru* steckt.

Die übrigen nordenglischen Texte des 15. Jahrhunderts.

Ähnliche Verhältnisse wie in den zuletzt besprochenen Texten sind vielfach in nordenglischen oder nordenglisch gefärbten Niederschriften aus dem 15. Jahrhundert zu finden.

Nur treten die von der werdenden Gemeinsprache abweichenden Formen — und das sind die Produkte der Dehnung von *ĭ-*, *ŭ-* zu allermeist — immer mehr zurück. Es ist daher für unseren Zweck nicht nötig, auf diese Texte näher einzugehen.

Einige Worte seien aber den kleinsten unter ihnen gewidmet, den Yorkshirer Urkunden des 15. Jahrhunderts, über deren Sprache Ida Baumann soeben gehandelt hat.[1]) Welche besondere Schwierigkeiten sich bei der Untersuchung einer Sammlung von Urkunden bieten, habe ich bereits aus einem anderen Anlaß Arch. 102, 77 hervorgehoben. Es ist zu beachten, daß sie von verschiedenen Schreibern an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten ausgestellt sind, und daher die Gesamtheit dieser kleinen Einzeltexte nicht wie ein einheitliches größeres Denkmal angesehen werden darf, ferner daß bei Urkunden die Gefahr archaïsierender Schreibung besonders groß ist. Das Gesagte wird am besten durch die Dürftigkeit der Ergebnisse Baumanns — der wirklichen Ergebnisse — illustriert.

Es zeigt sich zunächst, daß die Schreibung dieser Urkunden schlechter ist, als die der großen Texte: es sieht fast aus, als ob nicht immer berufsmäßig geschulte Schreiber zur Hand gewesen wären. Auch für *i* in geschlossener Silbe wird öfter *e* geschrieben in Fällen, die in den eben behandelten literarischen Denkmälern nicht vorkommen, wie *welling, fecher, wennynge* (S. 26). Nur in einem schottischen Text von ganz besonders wilder Orthographie werden wir Seitenstücke dazu finden (in den Barbour zugeschriebenen Legenden). Dadurch sind Schlüsse aus der Schreibung noch mehr erschwert. Für *ĭ-* erscheint wie gewöhnlich bald *i (y)*, bald *e*, letzteres in größerem Umfang als für *ĭ*, und einmal ist durch die Schreibung *ei* (in *weikke*) Länge gesichert (S. 26—29, 36, 37). Diesem Fall ist übrigens das dreimal belegte *geyff* (S. 57) anzuschließen (vgl. Untersuch. § 582f., Björkmann, Scand. L. W., S. 154). Baumanns Deutung dieses Tatbestandes geht von vorgefaßten Meinungen aus, die auf den südhumbrischen Verhältnissen basieren. In *wedow, pelowis, mekill, evyl, besy* u. dgl. soll kurzes *ĭ* gegolten haben (S. 27, 36). Es ist aber zu beachten, daß die Schreiber

[1]) Die Sprache der Urkunden aus Yorkshire, von Ida Baumann Anglistische Forschungen, hg. von Hoops, 11). Heidelberg, 1902.

dieser Urkunden für *e* in Silben, die in der damaligen Aussprache (nach Verstummen des End-*e*) noch offen waren, nur selten anderes als einfaches *e* setzen und *ee, ei, ey* für den Wortauslaut und geschlossene Silben reservieren (S. 11f.): Fälle wie *heyven* sind vereinzelt. Somit können die oben angeführten Schreibungen ebenso gut *ę̄* anzeigen und es ist keineswegs wahrscheinlich, daß in den Urkunden wie in den 'York Plays' die Dehnung nie eingetreten ist (S. 29) Wie es in letzteren aussieht, haben wir oben dargetan. Im übrigen war vielmehr folgendermaßen zu argumentieren. *Weikke* (und *geyff*) zeigt sicher Länge, die *i*-Schreibungen sicher Kürze, die dazwischen stehenden *e* können sowohl *ĭ* und *ę̄* widerspiegeln. Nun kann die Dehnung doch nicht in *wicu* (und **zifan*) allein eingetreten sein: somit werden sich hinter den *e*-Schreibungen tatsächlich manche *ę̄* bergen und diese Urkunden zeigen, daß die Produkte der Dehnung in Yorkshire in einem gewissen, nicht geringem Umfang vorhanden waren.

Ähnlich liegen die Verhältnisse beim *ŭ-* (S. 32—35). Die Schreibungen *woykke, soone* weisen sicher auf *ō̆*, einige andere wie *sonne, wodd* u. s. w. auf *ŭ*, eine dritte Gruppe wie *lufe, wode, woke* läßt beide Deutungen zu: aus demselben Grund wie oben ist anzunehmen, daß sich tatsächlich manche *ō̆* hinter ihnen bergen.

So haben diejenigen zu argumentieren, welche diese Reihe von kleinen Einzelstücken wie einen einheitlichen Text betrachten und beurteilen. Dies ist aber nach dem oben Gesagten nicht zulässig, außer in Punkten, wo sich vollkommene Übereinstimmung zeigt. Wo dies nicht der Fall ist, hätten wir vielmehr jedes Stück für sich zu betrachten und aus sich heraus zu erklären, was meist in geringem Grade möglich ist. Eines ist aber völlig deutlich: daß die Schreibungen dieser Urkunden bezüglich *ĭ-*, *ŭ-* in keinem wesentlichen Punkt von denjenigen abweichen, die wir in den literarischen Texten gefunden haben und ihnen somit dieselbe Deutung zukommt, die sich uns für diese ergeben wird.

Wir haben uns nun dem Ableger des Nordenglischen jenseits des Tweeds zuzuwenden.

Die schottischen Urkunden.

Die ältesten schottischen Texte sind Urkunden. Diejenigen aus den Jahren 1385—1440 sind kürzlich durch A. Ackermann auf ihre Sprache hin untersucht worden.[1]) Über ihren Wert gilt dasselbe, was eben bei Besprechung der Yorkshirer Urkunden gesagt wurde.

Für unsere Frage bieten sie nach den Mitteilungen Ackermanns (die Texte selbst sind mir unzugänglich) folgendes Material, dessen Vollständigkeit allerdings fraglich ist, da A. von anderen Gesichtspunkten ausgeht und die Belege für *ĭ-* und *ŭ-* auf drei Orte zersplittert.

End-*e*: meist nach Länge gesetzt, selten nach sicherer Kürze: *Gode, thride, pute* (S. 15ff.).

Längenbezeichnung durch diphthongische Schreibung (*ei, ey* u. s. w.): öfters bei *e*, seltener bei *a* und *o*, und in der Regel in geschlossener Silbe. Ähnlich verhält es sich mit Doppelschreibung des Vokals (S. 13ff.). Fälle von unorganischem *-i* nach kurzem Vokal, wie sie A. zu finden glaubte (S. 14), sind tatsächlich nicht vorhanden (Arch. 102, 79 und 103, 89).[2])

Doppelte und einfache Konsonanten: im ganzen gut geschieden, nur wechselt *ff* und *f* regellos (S. 18), und finden sich Doppelkonsonanten manchmal nach ursprünglichen Längen, die nach unserer sonstigen Kenntnis kaum gekürzt sein können (S. 18).

Sicheres *ĭ*: fast immer *i, y*. Vereinzelt *e* je einmal in *hender* 1420, *scheling* 1431, *twechand* 1420, außerhalb des Starktones in *tel* und *her* (S. 45). In *hender* wird wohl umgekehrte Schreibung vorliegen (vgl. unten Kap. IV).

---

[1]) 'Die Sprache der ältesten schottischen Urkunden', Göttinger Dissertation, 1897. Ackermann hat auch die zwei Briefe (besser Urkunden) aus den Jahren 1400 und 1405 einbezogen, die J. H. Stevenson in seiner eben erschienenen Ausgabe eines Teiles von Hayes Manuskript (Sc. T. S. 44), S. LIV f. unter den ältesten schottischen Niederschriften erwähnt. Sie stehen übrigens keineswegs so vereinzelt wie Stevenson zu meinen scheint: die 'Facsimiles of National Manuscripts', auf welche er verweist, enthalten noch andere schottische Stücke, aber alle von geringem Umfang.

[2]) Zu dem dort über *neymit* Gesagten vgl. die Schreibung *nemyt* in den 'Leges Quatuor Burgorum' 95 (vgl. unten S. 77).

Sicheres *ę* stets *e* (selten *ee*) oder *ei* (namentlich in geschlossener Silbe).

ĭ- (S. 25, 39, 46):

I. *dyd, did, dide,* einmal *dede* 1439.
II. *lyf; — — lyfyng, lyffyng; lywand, lifand, liffand; leffis* 1430;
gif, gyf; — gifin, giffin, gyfen u. dgl.; *gewin, -yn, gevin, -yn* 1393, 1406, 1408 u. s. w.
— *stirit* 1439.
-schip(pe) -schyp; — schepe 1385.
witt 1435; — *wittis, wittyng, wyttyn.*
III. *mekil, -yl, -ill, -yll* 1393, 1399, 1420 u. s. w.; *mykil, -yl, mikle* 1385, 1401, 1405 u. s. w.
sekir, -re, sekirnes 1385, 1398, 1412 u. s. w.; *sikkirnes* 1409 u. s.
nethir 1387.
writtin, -en, -yn; — wretyn 1387, 1440.
rydyn(e).
besy, -nes 1397, 1398, 1401, 1416.

Wir sehen also denselben Bestand durchschimmern, den wir bereits in den nordenglischen Texten des 14. und beginnenden 15. Jahrhunderts kennen gelernt haben: jede dieser Schreibungen läßt sich bereits dort belegen. Weiterzugehen, und diese Einzelformen zu einem Gesamtbild zu vereinigen, verbietet aber der Mangel an Zusammenhang zwischen den einzelnen Urkunden.

Sicheres *ŭ*: nach *w* (immer?) und vor Nasalen häufig *o* (S. 49), sonst nur in *throch* und *bot* (S. 50), die schwächeren Ton haben.

Sicheres *ō*: häufig *u* neben *o*, vereinzelt *oy* (S. 47).

ŭ- (S. 16, 25, 49):

II. — — *lufit; lofit* 1412, 1423;
above; — abovyn.
cum, com; — come 1412, *cvme* 1418; *comys, cumys, cummys, -is; cvmand, cummand(e), -yng; cummyn(e).*
sone 1393, 1405, 1420 u. s., *sune* 1385, *sonn* 1439; *sonnes, -is, -ys.*
durre 1387.
wode 1388.
woke 1428, *woik* 1428, *wowke, -is* 1398.
III. *sommer.*

Hier gilt dasselbe wie oben bezüglich der *ĭ*-. Bezeichnend und sicher auf Länge weisend ist vor allem die Schreibung *woik*.

Zusammenfassend können wir also konstatieren, daß aus diesen Urkunden kein Unterschied zwischen dem Schottischen und Nordenglischen in der Behandlung von *ĭ*-, *ŭ*- zu erkennen ist.

Die schottischen Gesetze.

Zu den ältesten Aufzeichnungen in schottischer Sprache gehören auch einige Übertragungen von Gesetzen in die Landessprache, wie sie öfters den lateinischen Originalen in den alten Sammlungen beigegeben, später auch an deren Stelle gesetzt wurden. Leider aber ist die Ausgabe, in der diese Texte vorliegen, in den 'Acts of Parliament of Scotland' I, für schärfer eindringende philologische Untersuchungen unbrauchbar. Die Herausgeber liefern zwar eine Beschreibung der Handschriften, aus denen sie geschöpft haben, aber aus welcher jeder einzelne schottische Text entnommen ist, geben sie nicht an. Über die ältesten lesen wir (Einleit. S. 32, Anm. 2): 'The two oldest authorities, the Berne and Ayr Mss., are wholly in Latin, with the exception of the very curious French capitular in the Berne Ms., printed under the title of *Leges inter Brettos et Scotos*. The Bute Ms. contains a fine Scotch version of the Burgh Laws, written perhaps as early as the end of the 14th century. But the Mss. W. 4. ult. and A. 1. 32, from which the greater part of the Scotch version has been taken, are of the 15th century; and the Malcolm Ms., which has furnished some portions, is of the 16th.' Der Abdruck dieser Gesetze ist also aus vier Handschriften geflossen, aber wir erfahren nirgends, wo die eine verlassen und die andere aufgenommen ist. Von den 'Leges inter Brettos et Scotos' ist außer der französischen Fassung eine schottische abgedruckt, die auch alt zu sein scheint, aber aus welcher Handschrift und welcher Zeit sie stammt, ist nicht zu ersehen, ebensowenig wie bei den anderen Texten. Es wäre eine verdienstliche Arbeit, diese Handschriftenverhältnisse festzustellen und die älteren Aufzeichnungen,

insbesondere die des Bute-Ms., auf ihre sprachlichen Eigentümlichkeiten hin zu untersuchen. Auch die Handschriften Adv. Lib. W. 4. 5 aus dem Jahre 1439 und W. 4. ult. von ca. 1456 sind wertvoll, obwohl wir aus dieser Zeit schon andere, umfängliche Niederschriften haben.

Um immerhin eine Probe zu liefern, wie es in diesen Aufzeichnungen ungefähr aussieht, will ich — mit allem Vorbehalt — die Verhältnisse in den zwei anscheinend ältesten Stücken vorführen.

Die 'Leges inter Brettos et Scotos' sind ziemlich kurz; sie bieten an Fällen mit *ĭ-*, *ŭ-* nur: 1 *mekil* und 7 *sone* gegenüber 3 *sonne* und 1 *son*.

Die 'Leges Quatuor Burgorum' (deren Abdruck also zum Teil aus dem Bute-Ms. stammt) bieten folgendes.

End-*e* nach Länge nicht immer gesetzt, nach Kürze nie hinzugefügt.

ĭ-:

II. — *leyffis* 'lebt' 41.
geyff I, 21, 31, 52 u. ö., *geyf* 36, 37, 37 u. s.;
gevis 107, *geyffis* 108; *geyffyng* 111;
geyffin 41, 63, 79 u. s.; — *giffyn* 24, 25, 75, 75.
— *sterys* 10.
wyt 6, 17, 30 u. s.
wytandly 68.
— *stekis* 'sperrt ab' 26.

III. *ivil* 42, 63, 64, *ivyll* 160.
mekyl 49, *-yll* 107, *-il* 96.
sykkyr 87, *sykerly* 86.
rysyn 29; — *hyddyn* 91; — *smyttyn* 58.
besily 81.
wedow 23, 104, *wedous* 81, *-owys* 104.

Romanische Wörter: *presone* 57 (neben *prisonn* 74).

ŭ-:

II. *lufe* 30, 70, 70, *luf* 107.
aboue 63.
cum 23, 40, 43 u. s.;
cumys 83, 44, 56 u. s., *cummys* 9, 15, 15, 91;
cumande 62, 86, *cummand* 67, 67;
cumyng 75, *cummyng* 6;
cummyn 10.
sone 14, 14, 23, 107 (5mal); *son* 41, 41; *sonne* 115;
sonnys 24, 115.
— *wonnys* V, 11, 12 u. s.;
wonnande 11, 11, 40 u. s.

dure 26, 81, 81, *dur* 58, 58, 63.
wodd 35, 35.
wolk 34, 34.
III. *somyr* 65, 73, *-er* 66, 75.
borow 13, 19, 31, 32.

Wir sehen also abermals geläufige Schreibungen, die teils auf Länge, teils auf Kürze weisen. Bezeichnend sind namentlich die mit *ey*, die Länge in *leyffis* 'lebt' und *geyff*, *geyffis* u. s. w. zur Evidenz erweisen. Genaueres läßt sich einem Mischtext gegenüber nicht sagen.

Wyntouns Orygynale Cronykil.

Dieser umfängliche Text, von David Laing Edinburgh 1872 herausgegeben ('Historians of Scotland' Vols. II, III, IX), ist einer Handschrift entnommen, die nach Macpherson und Laing (Ausg. S. XLII) wahrscheinlich nicht später als 1430, nach Murray (Dial. South. Scotl. S. 30) zwischen 1430 und 1440 entstanden ist. Sie bildet also die früheste uns erhaltene Niederschrift eines umfänglicheren Werkes in schottischer Sprache und verdient daher besondere Aufmerksamkeit.

End-*e* wird nach Länge, die nicht schon durch diphthongische Schreibung angezeigt ist (wie *neir* I 363), in der Regel, aber nicht immer, gesetzt. In *mak* P 7, I 310, *tak* I 183, *lat* I 170, *get* I 114, *et* I 681, vielleicht auch *gret* I 29, *brek* I 136, *spek* I 192 liegt wohl Kürze vor. Unwahrscheinlich ist dies in: *wys* P 67, I 15, *rys* P 100, *ras* P 106, *thrys* I 47, *ros* P 126, *lyf* I 113, 115, *quhill* I 27, 31, *tym* P 111, *gud* I 184, *syd* I 400, *swat* I 161, *tyt* I 239, *lyk* P 59, *tuk* P 106, *luk* I 177. Andererseits erscheint es auch nach sicherer Kürze manchmal angehängt: *hyme* P 108, *kane* P 36, 50, *kyne* P 36, *wyne* I 608, *fale* I 524, *sybe* I 82, *thryde* I 17, 34, *Gode* I 62, 75, *ode* 'odd' II Prol. 31, *schype* I 384, 396, *wpe* I 10, *wyte* sb. P 39, *wryte* sb. P 40.

An Doppelkonsonanten nach Länge findet sich öfters *ll* für *l*, namentlich in *qwhille* P 16, I 18 u. s. (gegenüber *qwhyle* I 35), doch kann hier Kürzung eingetreten sein. Sonst begegnet dergleichen vereinzelt: *makkys* I Chapt. V (Überschrift), *leddys* I 672, *deviddit* I 1220, *steddys* I 1344, *stannys* II 1196, *ȝhattis* III 329, 333, *schyddys* 'Scheiter' III 776,

949 (doch *schydys* 2504), *nerrast* IV 1452. Zu vergleichen ist *corddys* III 352, 358, *lorddys* III 1086: die Verdopplung des *d* scheint bloß graphisch zu sein.

Sicheres *ĭ*: fast immer *i, y*. *Kendyll* III 948, *kendyllyt* III 955, *rengis* IV 1551 werden im Kap. IV ihre Erklärung finden. Über *werde* I 1505, 1512 u. s. vgl. unten Kap. III. Vereinzelt steht *theyk* 'dick' V 599 (vgl. oben 64).

Sicheres *ē*: gewöhnlich *e*, daneben auch *ei, ey*: *neir* I 363, *greyne* I 420 u. s. w.

ĭ-:

I. *dyd(e)* I 178 u. s.

II. *lyve* I 441, II 71, 589 u. s., *lywe* I 1388, IV 1927, *lyff* II 15;
lywys I 708, 720, 1064 u. s.;
lywyd(e) I 165, IV 54 u. s., *lyvyd* III P 21, IV 1255 u. s.,
lewyt II 153, *levyt* II 802; [*lyvyt* II 61, 93;
lywand I 79, 262, 282 u. o.; *lyvand* I 540, 1022, 1294 u. s.;
lewand II 410, *lefand* II 408;
lywyng II 743, *lyvyng* II 662;
levyng II 728.
yyve II 72, III 167, 940 u. s., *yywe* IV 772, 1927, *yyff* II 72,
yyffys imp. plur. V 2736; [III 167, 940 u. s.;
yyvyn IV P 13, 1630 u. s., *yywyn* I 875, V 1797;
yevyn V 1030, 1418, *yewyn* I 996.
(— *lymmys* V 176, 3993, *lymys* III 866).
leyne 'lehnen' III 461.
— *teylles* (zu ae. *tilian*) I 546.
spere IV 1444;
speryt II 687, V 2035, 2045 u. s., *speryd* I 591.
stere II 1286, IV 992;
sterys V 2950, — *steryng* I 505, II 1364, — *sterande* II 476,
grype III 292. [IV 480.
-schype I 579, 1070, 1659 u. ö., *-schypys* II 292; — *-schepe* IV 1438.
wyt I 691, II 866, III 96 u. s.;
wyttyng I 411, 463, II 1017 u. s.
pryk II 1248;
prekande II 1192.
steke 'sperren' I 596, III 947, *stek* IV 438, 615, V 3807;
stekyd III 933, V 3744.
— *stekand* 'stechend' IV 2316; — *stykand* III 50;
stekyd IV 507, 810, 813 u. s., *steykyd* IV 1076.
styk 'stecken' III 416;
stekand III 47;
stikkyt? II 1176.

III. *a) ywyll* V 1022.
mekyll I 477, 615, 629 . . . (43mal in I—V);
mykyll I 152, 284, 318 . . . (6mal in I—V).

fekyl I 635.
myddyll I 453, 1441.
b) drywyne I 407, 464, V 2843; — *drewyn* II 814.
rywyn I 747, *-e* II 1107, *ryvyn* V 1688; — *rewyn* IV 726.
schrewyn V 1774.
rysyn V 3099.
wryttyne P 28, II 225, 876 u. s., *wrytyn* II 590, V 900, 2262.
byttyn II 573.
smyttid III 506.
strykyne II 1392, V 640; — *strekyn* II 1620, III 9.
wemen I 988, II 271, 499 u. s.
c) thiddyr I 1390, 1547, *-e* II 1122.
pepyre I 655, 662.
wyttyre vb. II 483.
sykyre IV 290, V 1141, 2822, *-ly* I 1471, V 3850, *-nes* V 2712, *sykkyr* I 1640; — *sekyre* V 1129.
d) beryd V 2585.
besy III P 14, IV 1620, *-ly* IV 1017, *-nes* P 52, I 160 u. s., *besely* II 344; *bysily* V 3074.
e) wedowis II 1442, *wedowhad* II 1446.
IV. *sterape* V 1107, 1145, *sterype* V 2311.

Wir gewahren also einen ganz ähnlichen Bestand wie in den Texten südlich des Tweeds: in III und IV starkes Überwiegen der *e*-Schreibungen, in II Schwanken, doch etwas stärkeres Hervortreten der *e* in den flektierten Formen. Besonders zu beachten ist die Schreibung *ey* in *leyne, teylles, steykyd,* die unzweifelhaft *ē* erweisen, während *spere, stere, steke* infolge der schwankenden Setzung des *-e* die Länge nur wahrscheinlich machen.

In romanischen Wörtern ist *e* für *i-* ebenfalls häufig: *prewa* 'privy' III 866, *prevaly* I 1535, II 119 u. ö., *prewate* III 36, 428, *revar* I 1040, *revere* IV 259, *evore* 'Elfenbein' V 721, *presown* I 590, II 345, III 441 u. s., *vesyown* II 346, *leneage* III 518, *contenually* V 2334, *speryt* II 412, *terandry* II 93, *merowre* V 3946, *pete* III 427 u. s., *pety* V 585 u. s., *ceteys* I 931, *dispetows* II 1210, sogar *Fregya* 'Phrygien' II 140 (neben *Frygy* III 412). Den öfter belegten Wörtern stehen zumeist *i*-Formen zur Seite wie *priwe, pity* u. s. w.

Sicheres *ŭ* wird normalerweise durch *u* oder *w* ausgedrückt, im Anlaut durch *w*. Dies gilt auch für die Stellung vor Nasalen, nur taucht hier gelegentlich auch *ow* auf: *drownkyn* I 446, *mownkys* I 973. Für *ŭ* tritt *o* regelmäßig

ein in *bot* und nach *w*, schwankend nach *yh*: *yhong* IV 251, *yhungest* II 186, *yhowngc* I 219. Vor Nasalen ist *o* für *ŭ* ganz vereinzelt: *sponnyn* III 765. Eine Sonderstellung nimmt das Wort 'Sonne' ein: neben *swn* I 1172, II 1178, 1184, IV 424, *sown* I 1174, *swne* I 716 erscheint auch *sone* IV 356, 1764, V 37 und ähnlich neben *Sownday* V 1512, 1718, 1937 auch *Sononday* V 5, *Sonowonday* V 2666. Das Wort weicht auch anderwärts aus (oben S. 60) und wird später (bei der Besprechung von Barbour's Bruce, S. 93) seine Erklärung finden. Weniger deutlich ist, ob etwa auch *conand* II 627, 806 neben *kunand(nes)* III 723 eine ähnliche Ausweichung darstellt.

In romanischen Wörtern wird *u* in offener Silbe teils durch *u (w)*, teils durch *o* wiedergegeben: z. B. *fluryside* P 10, *flwryssys* I 574, *norysyde* II 1352.

Sicheres *ū* wird zumeist durch *u* oder *w* ausgedrückt; durch *o* immer im Auslaut, vorwiegend vor Nasalen, vor *v*, in offener Silbe und nach *w*. Für dies *o* tritt auch gelegentlich *ow* ein: *mowne* I 853, *wowde* I 238. Wir gewahren also hier dieselbe Regel wie in den nordenglischen Texten, nur nicht konsequent durchgeführt. Die Schreibungen *oi*, *ui* kommen noch nicht vor (obwohl sich schon *oys* für *use* findet).

ŭ-:

luve I 1560, IV 232, V 742 u. s., *luwe* IV 2257, V 509, 552 u. s.;
luffe III 372, 373 u. s., *luff* III 399; — *love* (: *prove*) V 1340;
luwyd(e) I 312, 1562, 1650 u. s., *luwyt* II 186,
lufyd(e) II 1610, III 342 u. s., *lufyt* II 334, 376 u. s.;
luwand V 1094, — *luwely* V 706, *luffly* IV 2498.
cum I 578, 1661, II 818 u. s.;
cummys I 129, 904, 924;
(wel)cummyng II 982, — *commyng* V 2632;
cummand V 1893, — *comand* III 288;
cummyn I 70, 1018, 1552 u. s., *cumyn* II 799, 856, 864 u. s.;
commyn II 524, *comyn* II 631.
swn I 467, 841, 1259 (25mal in I, II), *swnne* I 1419, 1693, *sown* II 928,
swne I 971, 1531, 1695 (9mal in I, II); *sowne* I 224; [934, 955;
sone I 585, II 131, 177 (19mal in I, II);
son II 545, 639, 946, 1330;
swnnys I 264, 311, 379 (7mal in I, II);
sonnys I 163, II 152, 184 (7mal in I, II), *sownnys* II 974.
mon P 61, 70, I 628, 688, IV 370, 412.
— *wont* II 438, *wount* V P 39, *wownt* V 2379;
wonnyng II 788.

bul II 1273, 1286, 1303, 1352, *bull* III 925.
dure III 97, 930, 947, V 73, 2413, *dowre* III 58.
spure IV 1530;
spurys IV 233.
— *furys* 'Furchen' IV 234.
wode I 1349, III 636, 637, IV 277, 2095;
woddys I 645, IV 2091.
? *mwde* 'mud' IV 16, *mude* (: *gude*) V 237.
nwt 'Nuß' I 435.
wouke 'Woche' IV 2349;
owkys V 1392.
yhuke 'Zucken' II 576 (vgl. Arch. 102, 77).
III. †*brukyll* (ae. **brucol*) V 3699.
? *hovyr* IV 773, *hoverand* IV 2351, *howerand* IV 2036.
woman I 83, 89, 316 u. s.
huny III 148, 151, 208, 216.

Bei der Unsicherheit der Schreibung ist dies Material nicht leicht zu beurteilen. Völlig deutlich ist Kürze in *cum*; das *o* der flektierten Formen ist nach Maßgabe des *o* in romanischen Wörtern unsicher. Deutlich ist ferner Länge in dem sehr häufigen *sone*, während das ebenfalls häufige *swn* (*swnne* u. s. w.) Kürze zum Ausdruck bringt, wie auch das *-nn-* im Plural. Auf Länge weisen ferner *dure* und *wode*, auf Kürze *woddys* und *bul(l)*. Auch in *luve, luwe, luffe, luff* wird eher Kürze als Länge stecken: das *-e* nach *v, w* kann graphisch sein, und andererseits ist die Schreibung *love* vereinzelt. Aber diese Deutung ist bereits unsicher und noch mehr die von nur vereinzelt belegten Formen.

Besondere Erwägung erheischt *mon*. Das regelmäßige *o* würde auf Länge weisen, das Fehlen des End-*e* auf Kürze. Wenn wir diese Schreibung für sich aus dem sonstigen Brauch unseres Textes heraus zu deuten hätten, würden wir auf me. *ŏ* schließen müssen. Sollte etwa ae. *man* darin stecken, das ebenso zu *mon* geführt hätte wie ae. *manig* zu dem bekannten schottischen *mony*? Wahrscheinlicher ist wohl eine andere Deutung: daß das sonst seltene *o* für *ŭ* vor Nasalen hier durchgeführt ist, weil es zwischen zwei Nasalen steht, gerade so wie in anderen Texten dieses Wort und *monk* von dem sonstigen Schreibgebrauch abweichen (oben S. 22, 26; 15, 48).

Im ganzen finden wir also auch bezüglich des *ŭ-* einen Stand, der nicht wesentlich von dem der nordenglischen Texte abweicht.

Haye's Buke of the Lawe of Armes.

Dieses Werk, dessen erster Teil erst kürzlich herausgegeben wurde (von J. H. Stevenson für die Scot. T. S., Vol. 44, 1901), ist uns in einer Handschrift erhalten, welche nach ihren eigenen Angaben im Jahre 1456 in Roslin Castle angefertigt wurde. Sie enthält noch zwei andere Übersetzungen französischer Prosawerke durch Sir Gilbert of the Haye. Wir haben also den frühesten schottischen Prosatext von einigem Umfang vor uns, zugleich einen Text von sicher schottischem Ursprung, so daß wir alle Gewähr haben, in ihm die Sprache des Landes frei von südlichen Einflüssen zu finden. In der Tat erweist er sich als sehr wichtig und lehrreich, zumal er durch regelmäßige Schreibung ausgezeichnet ist. Ich habe die ersten 200 Seiten genau durchgenommen und in den folgenden Partien Stichproben gemacht.

Das End-*e* zur Bezeichnung der Länge ist zum Teil durch die diphthongischen Schreibungen *ai, ei, oi* überflüssig gemacht, aber diese sind noch nicht sehr häufig. *Ei, ey* kommt nur vor in *reik, reyk* 'Rauch' 26/10, 14, 27/25 u. s., *cheif* 39/18, 67/9 und in Fällen, wo mit einem Stamm auf *c(e)* die Endungen verschmelzen, die sonst *-is, -it* lauten, wie *deis* 93/1, *deid* 13/22, 40/11, 44/34 u. o. zu *dee* 17/20, 20/24, 26, 41/34 u. o., *decreis* 221/30 zu *decree* (auch *citeis* 107/7, 156/1, *contreis* 105/36, *storeis* 105/25). Ähnlich stellt sich der einzige Fall von *oi, dois,* dem flexionslosen *do* gegenüber. Daß hier nicht etwa zweisilbige Formen *de-is, de-id* gemeint sind, machen Schreibungen wie *citeis* und *dois* wahrscheinlich, wo *ei, oi* sicher nur *ē, ō* bedeuten. Auch ist das Gegenstück *keyis* 'Schlüssel' 31/24, 27, 28, 32/6 u. s. zu beachten.

Von solchen Fällen abgesehen, wird das End-*e* nach Länge in der Regel gesetzt. Es fehlt konstant in den sehr häufigen Wörtern *mak* 3/3, 9, 30, 4/3, 4/10 u. s. und *tak* 15/14, 30/7, 33/13 u. s., auch wohl immer in *brek* 93/10, 15, 97/1, 2 u. s. und *get* 7/25, 12/23, 30/8 u. s.; demnächst öfter nach *f* und *s,* besonders in *lyf* 9/14, 15/33, 19/8 u. s., *wyf* 11/3, 21/18, *wys* 3/22, 25/2, 31/4 u. s., *cas* 31/33, 64/36, 73/9, *pes* 32/19, 39/33, 43/16 u. s.; gelegentlich auch nach anderen Konsonanten. Die ersten vier Fälle scheinen auf Kürze des Vokals zu weisen. Doch ist bemerkenswert, daß die flektier-

ten Formen, wenigstens der ersten drei, den Konsonanten nicht verdoppeln: *makis* 133/18, 27 u. s., *makand* 142/33, *takis* 133/25, 134/2 u. s., *brekis* 150/11, *brekand* 149/5, 164/7 u. s., während dies nach sicher kurzem Vokal fast regelmäßig eintritt: *puttis* 133/12 u. s., *gerris* 150/9 u. s. Die einfachste Deutung dieses Tatbestandes wäre die, einen Wechsel *tăk* — *tākis* anzunehmen. Doch würde uns eine weitere Verfolgung dieses Problems zu sehr von unserem eigentlichen Gegenstande abführen.

Andererseits wird das *-e* niemals an Kürze (+ einfachem Konsonanten) angehängt: ich habe keinen einzigen Fall gefunden. Somit ist das *-e* ein untrügliches Anzeichen der Länge.

Alte Geminaten werden manchmal im Inlaut fälschlich vereinfacht: *wonyn* 20/29, 131/23 (gewöhnlich *wonnyn*), *menis* 103/34 (sonst *mennis*), *begynyng* 138/14. Über *woman, -en* 21/15, 44/26 u. s. (neben *womman, -en* 43/10, 58/15 u. s.) vgl. oben S. 42. Für ursprünglich einfachen Konsonanten steht Geminata nur, wenn der vorausgehende Vokal gekürzt worden oder kurz geblieben sein kann: *grettar* 86/34, *grettest* 19/11, *quhill* (präp., conj.) 23/36, 24/25, 39/22 u. dgl.; *Goddis* 11/5, *schippis* 13/23.

Sicheres *ĭ* ist stets *i, y*, sicheres *ē* stets *e, ee*, manchmal *ei, ey* (s. oben).

ĭ-:

I. *did* 11/26, 13/26 u. s.

II. *lyve* 55/29, 57/34, 81/35 u. s.;
lyfis 12/13, 41/26, *lyvis* 16/26;
lyfing 8/20, 23/5, 38/23 u. s., *lyfand* 13/21, 43/9, 82/3;
lyvit 38/20, 40/6, 121/15.
geve 3/34, 8/19, 16/14 u. o.; — *gyf* 69/7;
gevis 13/14, 32/4, 74/31 u. ö.; — *givis* 136/12;
gevand 180/7, *geving* 31/17;
gevin 2/31, 3/30, 6/19 u. o.
(— *lymmis* 184/12).
pele 'rauben' 91/22, 141/28 (vgl. Untersuch. § 557).
spere 66/17, 78/17, 137/34 u. s.;
speris 1/20, 67/29, 73/1 u. ö.
— *steris* 75/30, *sterit* 64/13.
-schip 3/5, 20, 12/1, 45/5 u. s.;
-schippis 14/10, 36/12, 80/6.
wit 15/20, 17/24, 20/4 u. s., *witt* 15/11;
wittand 22/3, 132/4, 138/22.
steke 'sperren' 31/29, 33.

III. *a) evill* 7/25, 9/34, 13/7 u. o.
mekle 8/22, 11/27, 14/25 u. o., *mekil* 27/36.
fekilnes 65/6.
crepill 175/24.
b) hyderwart 14/24, *hydertillis* 62/27.
thider 63/29.
nethir(warld) 76/17.
sekir 74/5, 93/14, 174/11 u. s., *-ly* 29/30 u. s., *seker* 121/6, *-ly* 164/16,
c) schrywin 170/10. [*-nes* 115/21.
rysin 5/8, *-yn* 5/11, 148/29.
bydyn 196/17.
writtin 63/16, 128/10, 26 u. s., *-yn* 180/35, *wryttin* 128/10 u. s.,
wrytyn 45/29, 117/17 u. s., *-in* 158/29, *writin* 145/18.
strikin 60/22, 65/21, *strykin* 9/22.
d) besy 166/7.
e) wedowes 140/26, *-is* 241/13, *weddowhede* 140/19.
IV. *shiref* 153/22, *scheref* 130/19; hieher?

Wir gewahren also *e*-Schreibungen in sehr großem Umfang, auch in der Gruppe II, wo das stets folgende *-e* einen völlig klaren Beweis für *ē* bietet, also: *gēve, pēle, spēre, stēke.* Danach ist *ē* auch in *gevis, speris* u. s. w. nicht zu bezweifeln und wird dadurch für III höchst wahrscheinlich. Die Einordnung von *shiref — scheref* ist noch fraglich. Ae. *scirgerēfa,* früh-me. *schirereve* ergibt zumeist *schirreve* mit *rr.* Die Schreibung in unserem Text weist aber auf eine Basis mit einfachem *r* und *i* in offener Silbe. Woher sie kommt, ist vorläufig noch dunkel.

Auch *e* für *i-* in romanischen Wörtern kommt vor: *defference* 76/36, 103/19, *deficulte* 122/16, 123/2 (*diff.* 122/35), *previlege* 95/20 (*priv.* 96/24), *presoun(e)* 87/13, 93/7, 9 u. o. (*pris.* 93/27 u. s.), *presonare* 92/19, 23 u. o. (*pris.* 95/1, 23 u. s.).

Sicheres *ŭ* wird *o* geschrieben nach *w* und *ȝ.* Vor Nasalen herrscht Schwanken zwischen *o* und *u.* Dasselbe gilt für *u* in offener Silbe in romanischen Wörtern (*curage* 3/30, 32, *corage* 3/35).

Sicheres *ō* schwankt wie gewöhnlich zwischen *o* und *u.*

ŭ-:

II. *lufe* 19/24, 53/32, 76/24 u. s.; *love* 44/26;
lufis 6/34, 20/23, 77/16 u. s.;
lufit 2/30, 14/8, 26/20 u. s.
abune 2/32, 8/31, 36/11 u. s.

cum 17/1, 20/30, 25/31 u. o.;
cummys 8/30, 16/9, 17/13 u. s.; *cumis* 66/35, 77/21, *-ys* 150/7;
cummand 19/20, 24, 50/31 u. s., *cummyng* 10/23;
cummyn 28/1, 14, 41/3 u. s., *cumyn* 4/10.
sone 10/23, 35, 11/4, 5 u. o., *son* 39/13, *sonne* 200/31;
sonis 40/27, 67/30, *-ys* 106/12.
mon 4/9, 7/5, 8/24 u. s.
— *wont* adj. 3/9, 5/10, 44/17 u. s., *wount* 32/21, 58/130, 107/22 u. s.
dure 119/12.
wod 40/31, 32, 115/22;
woddis 58/32, 33.
wolk(dayes) 166/3.
— *clukis* 'clutches' 29/22 (vgl. Unters. § 549).

III. *brukilnes* 16/31.
somer 194/34.
woman 44/26, 55/28, *womman* 43/10, 55/35.
women 21/15, 195/34, *wommen* 58/15.
hony 20/18, 19.

Wieder ist die Schreibung, wenigstens in II, sicher zu deuten: Länge haben *lufe, abune, sone, dure, *cluke,* Kürze *cum, mon, wont, wod.* Daß fast immer *lufe* und nur vereinzelt *love* geschrieben wird, rührt wieder daher, daß letztere Schreibung me. *lǭve* bezeichnet (vgl. *he was lufit and lovit and honourit throuout all the warld* 27/4). In *wolk* kann das *l* nichts anderes als das später im Schottischen recht übliche Dehnungszeichen sein (vgl. *walk* für *wake*), somit ist wohl *wǭk* gemeint. Nicht ganz klar ist *wount,* zweideutig sind die Formen unter III.

Die Handschrift KK. 1, 5, Cambridge.

Diese Sammelhandschrift enthält vorwiegend schottische Texte von verschiedenen Händen. Von einem Schreiber rühren die Stücke her, welche EETS. 43 von Lumby veröffentlicht sind: The Craft of Deyng, The Wisdom of Solomon, Ratis Raving und kleinere inhaltlich meist verwandte Texte; ferner Sir Lancelot of the Lake (ed. Skeat, EETS. 5). Von einem anderen stammen die Stücke, welche ebenfalls von Lumby EETS. 42 zum Abdruck gebracht sind: Bernardus De Cura Rei Familiaris sowie mehrere Prophezeiungen und ähnliche Gedichte in alliterierenden Versen. Beide Hände gehören dem Ausgang des 15. Jahr-

hunderts an. Doch hat Murray (EETS. 43 S. X ff.) dargelegt, daß der erste Schreiber in den einzelnen Stücken sich verschieden verhält, offenbar unter dem Einfluß seiner Vorlage: in Craft of Deyng, demnächst auch in Wisdom of Solomon, zeigt seine Orthographie ein altertümlicheres Gepräge als in Ratis Raving. In jenen gibt er nach Murrays Ansicht eine Vorlage wieder, welche nicht viel später ist als das Royal Manuscript von Wyntouns Chronik, so daß uns diese Texte die Sprache um die Mitte des 15. Jahrhunderts oder einer wenig späteren Periode darstellen. Auf der anderen Seite hebt sich Lancelot durch zahlreiche Anglizismen ab, die offenbar ebenfalls aus der Vorlage stammen. Im folgenden wollen wir daher die einzelnen Stücke gesondert betrachten. Nur Craft of Deyng und Wisdom of Solomon, die auch in Bezug auf die uns beschäftigenden Punkte keinen Unterschied zeigen, habe ich zusammengefaßt. Dagegen kann Lancelot als ein sprachlich gemischter Text beiseite gelassen werden.

1. 'Craft of Deyng' und 'Wisdom of Solomon'.

Diese Stücke umfassen in Lumbys Ausgabe die Zeilen 1—267 und 342—849. Die Belege aus dem letzteren sind somit an der höheren Ziffer zu erkennen. Bei dem geringen Umfang ist das Material nicht sehr reichlich.

Das End-*e* ist sehr unregelmäßig verwendet. Nicht selten fehlt es nach Länge: *gud* 8 u. s., *ded* 10 u. o., *mar* 10, *gret* 49 u. s., *nan* 64, *hed* 94, *throt* 112, *knyf* 113 u. dgl.; manchmal ist es aber auch nach Kürze gesetzt: *gŏde* 16 u. s., *hyme* 43 u. s., *(ap)one* 62 u. s., *wy̆ne* 126 u. s. Fälle der letzteren Art sind immerhin noch weniger häufig als der ersteren.

Doppelte und einfache Konsonanten werden, von *ll* in *weill* 23 u. s., *saull* 56 u. dgl. abgesehen, noch leidlich geschieden. Doch findet sich *synaris* 43, *synis* 202 u. s., *vynand* 203 u. s. Das häufige *sone* 'Sonne' 378, 382, 437 u. s. (7mal) neben vereinzeltem *sonne* 349 wird wohl anders zu erklären sein; vgl. unten S. 93.

Sicheres *ĭ* ist *i, y*, sicheres *ę̆* fast immer *e (ee)* oder *ei* und nur vereinzelt *i*: *zhir* 71.

ĭ-:

I. *dyd* 251.
II. *leif* 492, 517, 734 (2mal), *lef* 673;
leuit 208;
levand(e) 359, 544, 739, *lewyng* 584.
gif 173, 244, 251 u. s., *gyf* 361;
gewys 253, 470, 598, *gevis* 493, 600;
gyfand 181, 262; *gevyn* (= *-ing*) 253;
gevyn(e) 123, 183, 381 u. o., *gewyne* 253, 352, 603;
(for)gyvnes 252.
spere 715.
-ship 434.
wyt 57, 532;
wytand 346.
III. *cwill* 8, *cuill* 144.
mekle 7, 11, 12, 393 u. s., *mekill(e)* 72, 244, 266 u. s., *-yll* 66.
sykir 214, 642, *-er* 157, *-yre* 159; *sykirest* 87, *-ly* 145, 246.
schrewyne 23, 84, 88.
writin 627 (zweimal).
besy 30, 345, 464 u. s., *-e* 35, *besynes* 445, 477, 493 u. s.

Wir gewahren also eine ähnliche Verteilung der *i*- und *e*-Formen wie sonst. Völlig sicher ist der Hinweis auf *e* in *leif*, wahrscheinlich in *spere*, sicher der auf *ĭ* in den *i*-Formen. Bemerkenswert ist, daß die flektierten Formen von *gĭf* fast durchgehends *e*-Schreibungen aufweisen.

Romanische Wörter mit *e* für *ĭ-*: *reueriss* 357, *defferens* 432, *oreginall* 65, *terains* 'tyrants' 673, *deligens* 461 u. s., *fragelyte* 149, *consederyt* 5 u. s., *pete* 674, *cete* 750; dazu *spreit* 351, 392 u. s., *spret* 558, *spreitis* 672, 826, wo das *i* im Plural in offener Silbe stand. Neben *e* steht bei den öfter belegten auch *i*, nur stets *spreit*.

Sicheres *ŭ* wechselt in der üblichen Weise zwischen *u* und *o*, sicheres *ǭ* zwischen *o* und *u* (stets *o* vor Nasalen).

ŭ-:

I. *sum* 552.
II. *luf* 103, 110, 121 . . . 507 (7mal), *lufe* 242;
loue 740, 785, 807, 846;
louis 131, 581, 745;
louit 497, 543, 609.
abwne 86, 103, 525, 793.
cum 74, 179, 195 u. o.;
cumys 106, 144, 145 u. s.;
cumynge 20, *-yne* ger. 34, 226, *-andly* 780;
cumyne part. 106, 169.

sone 67, 220, 222, 379 . . . (14mal), *sonne* 211.
mone 166, 582, 640, 642.
— *wont* 816;
wonyng 555, *voninge* 595.
— *wodis* 409.
— *durris* (?) 818.
III. *women* 410, 414, 698, *voman* 701, *woman* 694.

Sicher ist *cum* mit Kürze. Dagegen ist alles andere ziemlich unsicher, sogar das häufige *sone*, da der Schreiber gerade an *n* gern *-e* anhängt: es kann sich sowohl *ō* als *ŭ* hinter dieser Schreibung bergen. In *luf* ist Kürze wahrscheinlicher als Länge.

2. Ratis Raving.

Die Schreibung in diesem 1814 Verse umfassenden Stück ist der in den früher besprochenen ähnlich, nur noch unregelmäßiger.

ĕ-:
II. *leif* 83, 875, 1041 u. s.;
lewys 91, *levis* 754;
lewande 437, 506, *levand* 488, 611; — *lyvand* 1737, *lifand* 1349;
lewyng 85, *levinge* 32, *-yng* 172;
leuit 1626.
gyf 629, 632, 636, 1201, *gyfe* 1022, *gif* 628;
geif (: *leif*) 84;
gevis 55, 296, 552 u. s., *-ys* 140, *gewys* 29;
gevand 46, *gevyne* 448, 1210.
(— *lymys* 1677).
meyne 1209.
stere 756, *steir* 793, *ster* 1675;
steris 1391.
wyt 25, 101, 379 u. s.;
wytyng 68.
stek 'sperren' 466.
III. *evil* 32, 305, *evil* 1738, *ewil* 263.
mekle 13, 172, 246 u. s., *mekill* 306, 448 u. s.
sykire 1301.
vytterly 948.
†*cheuerys* 'shivers' 1682.
vrytyn 1099, *wrytin* 1521.
besy 353, 741, 1137 u. s., *-nes* 1206.

Absolut sicher weisen auf *ē* die Schreibungen *leif, geif, meyne, steir*, mit großer Wahrscheinlichkeit *stere*. Sicher ist Kürze in *gyf* und den sonstigen *i*-Formen. Wieder ist der Wechsel von *gyf* und *gevis, gevyne* beachtenswert.

Romanische Wörter: *preuatee* 66, *prewaly* 1295, *deffe-rens* 189, *defykiltee* 226, *merour* 545, *peite* 608, *tetyll* 1292. Davon weist die Schreibung *peite* sicher auf *ē*.

ŭ-:

II. *luf* 320, 401, 627 u. s., *lufe* 489, *loue* 1436, 1653;
louis 537;
louand 623, *-ving* 1290, *lufand* 1011, *-ing* 1061;
louit 320, 612, 627, *lufyt* 1794.
abowe 289, 297.
cum 102, 111, 221 u. s.;
cumis 173, 565, *-ys* 652, *cummys* 1337;
cumyne 45, 714, 887.
sone 1, 15, 61, 75 (überaus oft, 12mal in 1—400).
mone 34, 416, 445 (6mal).

Hier gilt dasselbe wie oben S. 89. Mit *luf* ist jedoch *(re)pruf* 457, 477, 1446, 1582 zu vergleichen.

3. 'The Foly of Fulys' u. s. w.

Die noch erübrigenden Stücke von der Hand des bisherigen Schreibers (S. 77—115) bieten keine Abweichungen. An bemerkenswerten oder bisher noch nicht vorgekommenen Belegen seien folgende erwähnt:

ĭ-: *geif* 84/257, 88/407, *teland* 'pflügend' 78/57, *speir* 104/26, *keik* 'gucken' 88/407 (: *seik*), *kek* 108/166, *smyt* sb. 92/61, *mickle* 113/3926 (sonst *e*), *fekle* 101/374, *slidder* (ae. *slidor*) 103/8.

Von diesen weisen *geif, speir, keik* mit völliger Sicherheit auf Länge, *slidder* auf Kürze.

4. Bernardus De Cura Rei Familiaris.

Obwohl von einer anderen Hand als die bisher besprochenen Stücke, zeigt dieser kurze Text doch viele Ähnlichkeiten mit den zuletzt behandelten: in den uns beschäftigenden Punkten stimmt er mit Ratis Raving überein, insbesondere ist die Setzung des End-*e* ebenso unregelmäßig wie dort. Doppel-*f* ist bedeutungslos: *striffe* 86, *lyffe* 144, *wyffys* 148, *selffe* 102. Sicheres *ĭ* und *ē* werden ebenfalls wie dort wiedergegeben. Zu beachten ist nur fast ständiges *gef(f)* 37, 45, 51 u. s. für das sonst übliche schottische *gif* 'wenn' (worüber NED. s. v.). Es läßt sich aus

Mangel an Satzton erklären. Da es aber der Form *gef(fe)* 'geben' so nahe steht, so kann es auch durch dieses Wort beeinflußt sein (vgl. NED. s. v. *gif* und *gin*).

ĭ-:

II. *leffe* 100, 351, 407;
leffys 76, 101, 104, 105.
gef 88, 96, 198 (6mal), *geff* 270, *geffe* 83;
geffys 93, *-is* 286; — *gyffis* 194;
geffyne 216, 392.
sper 164;
speris 28, 99.
smyt sb. 76.
III. *ewyl* 158, 208.
mekyl 48.
sekyr 189, *-li* 133, 224, 229, 232.
besy 63, 343, *-ness* 341.

Die *e*-Schreibung ist somit nahezu durchgeführt. Sie weist auf Länge, wenn auch bei der schwankenden Orthographie nicht so sicher als sonst.

Romanische Wörter: *wesy* 'visit' 212, *vesy* 216, *welany* 207, *spretis* 262.

ŭ-:

II. *luffe* 166, 304, *lufe* 123;
luffys 294, 370, 372, *luffyt* 166.
abufe 303.
cum 350;
cummys 155, — *cummyne* 124, 165.
sone 199, 239, 242 . . . (17mal);
sonnis 239.
III. *women* 158, 161, *womannys* 153.

Hier gilt das oben S. 89 Gesagte. Doch ist in *luffe, abufe, sone* Länge wahrscheinlicher als das Gegenteil.

5. Die schottischen Prophezeiungen.

Dies sind vier kürzere alliterierende Gedichte (bei Lumby als II—V bezeichnet), die zwar vom selben Schreiber aufgezeichnet sind wie das frühere, aber doch leise Abweichungen in der Orthographie zeigen, offenbar infolge der anders gearteten Vorlage. Es finden sich südhumbrische Formen wie *gone* II 92, *brode* III 50, *lovelyche* IV 19 und ähnliche, insbesondere in III und V. Zu beachten sind

auch *e* für sicheres *ĭ*: *kessed* III 14, *bresse* 'Borste' III 128 (*brisse* 105, 135 u. s.), *senkyne* IV 51, *keng* IV 69. (Vgl. Kap. IV.) Ich verzeichne daher nur die Belege für *ĭ*- und *ŭ*-:

II. *ĭ*-: *lyffe* 62, *meyne* 52, *mene* 55, *mekyll* 60, 80 u. s., *beryde* 61;
ŭ-: *luf* 89, 94, *loue* 111, *come* 96, 118, *bull* 11, 78, *somer* 135.
III. *ĭ*-: *ster* 128, *wete* 38, 144, *witt* 61, *wekis* 228, *mekyll* 16, 160 u. s., *heder* 21, *hydder* 70.
Romanisches *ĭ*-: *ceteses* (so!) 129;
ŭ-: *lufe* 77, *come* 50, 137, 162, 235, *cum* 196, *comes* 191, *comyne* 2, *gome* 100, *-s* 117, *sone* 16, 65, 212, *sonne* 91, 94, *wode* 76, 244, *slomerande* 145.
IV. *ĭ*-: *stere* 33, *steryt* 34, *mekyll* 4;
ŭ-: *luf* 38, *lovelyche* 19, *comyn* 9, *sonys* 31, 44, *somer* 15, *-yr* 40.
V. *ĭ*-: *levyn* inf. 12, *lewynge* 6, *yevith* 41, *gewyne* 7, *ewyll* 45, *letyll* 46 (gegenüber *lytyll* 47, 49);
ŭ-: *luffe* 46, *comyth* 48, *sone* 7.

Bei so kurzen Stücken führt interne Betrachtung zu keinem sicheren Ergebnis. Klar ist nur, daß alle diese Schreibungen Parallelen in anderen Texten haben, die besser zu deuten sind. Neu ist nur das sonst kaum zu findende *letyll*.

Barbour's Bruce.

Die Cambridger Handschrift ist erfreulicherweise datiert: sie wurde am 28. August 1487 abgeschlossen. Eine zweite Handschrift, in Edinburgh, ist zwei Jahre später entstanden. Skeat folgt in seiner Ausgabe (EETS. Extra Ser. 11, 21, 29, 55) der ersten, die sich als die bessere erweist. Nur muß er, da zu Beginn einige Blätter fehlen, das Stück bis IV 56 aus E ergänzen.

Ich habe die Cambridger Handschrift untersucht, zumal die Edinburgher auch den Wallace enthält und somit ihre Eigentümlichkeiten bei der Betrachtung dieses Textes ihre Darstellung finden werden. Ich habe die Bücher IV (von V. 57 an) bis X genau durchgearbeitet und das Material, wenn nötig, nach den Angaben Heusers über Buch XI—XX Engl. Stud. 27, 384 sowie nach dem Glossar ergänzt.

Das End-*e* ist zum Teil durch die Längenbezeichnung mittels *-i*, *-y* überflüssig gemacht, die sich bei *ē* und *ā*, vereinzelt bei *ō* findet: *heir* 4/57, *feyd* 6/489, *mair* 7/371, *mayr* 7/565, *hoill* 19/669, *moyne* 4/127. Aber auch ab-

gesehen von diesen Fällen, fehlt es recht oft: *tym* 4/59, *schup* 4/68, *far* 4/100, *hop* 4/104 u. s. w. Dagegen wird es nach kurzem Vokal kaum je angehängt. In *flede* 'floh' 8/344, 10/107, 13/436 (neben *fled*) ist Länge sehr wohl möglich: wenn man von *flee* analogisch ein schwaches Präteritum bildete, so ergab sich zunächst *flēde*. Sonst findet sich nur noch, aber ziemlich häufig, *sone* für ae. *sunne*: 4/166, 8/46, 216, 226, 9/430, 10/216. Daneben steht wohl der Genetiv *sonnys* 11/190, 612, aber *sononday* 5/335. Diese Abweichung kann nicht zufällig sein, zumal wir schon in anderen nordenglischen und schottischen Texten ähnliches gefunden haben (S. 60, 81, 87) und noch finden werden. Alle diese Schreibungen weisen auf den Bestand eines me. *sǭn* für ae. *sunne*, und in der Tat bieten die lebenden schottischen Mundarten dafür Bestätigung. In der von Kyle (Ellis' Div. 35, S. 745) lautet das Wort [sin] und reimt auf [nin] 'noon', während me. *ŭ* z. B. in *cup* [a] lautet. In Ellis' 'Mid North Lowland' (Div. 39, S. 783) weicht *sun* ebenfalls von den Wörtern mit me. *ŭ* ab und zeigt [e^1], d. i. sehr geschlossenes *e*, das wohl durch Verkürzung aus dem [ii] entstanden ist, das hier me. *ǭ* vor *n* vertritt. An dem Bestand eines me. *sǭn* im Nordhumbrischen ist somit nicht zu zweifeln. Seine Erklärung ist nicht leicht. An eine allgemeine Dehnung des *ŭ* in geschlossener Silbe ist natürlich nicht zu denken. Eher scheint es mir möglich, daß der Bedeutungsantipode *mǭn* 'Mond' eingewirkt hat, also die Länge zunächst in Wendungen wie *sun and mǭn* erwachsen ist.

Verdopplung des Konsonanten ist bedeutungslos bei *f* und *l*: *driff* 4/661, *ariffe* 4/559, *mischeiff* 4/139, 159, *driffis* 4/148, *liffis* (subst. plur.) 4/137, *saffit* 4/137; — *haill* 9/231, *weill* 4/61, *deill* 4/62 u. s. w. Sonst findet sie sich wohl nur in Fällen, wo Kürze des vorausgehenden Vokals wenigstens möglich ist, so *reddy* 4/168, *leddir* 9/384.

Sicheres *ĭ* ist *i*, *y* geschrieben. Ausnahmen: *ferst* 4/172, *quhestlyng* 4/94 (neben *-i-* 4/87), *henmast* 8/245, 12/268, 13/579, 19/583, *hendir* 10/551, *kendlyt* 17/429. Die meisten von diesen Fällen werden im Kap. IV ihre Erklärung finden.

Sicheres *ē* ist *e* und *ei*, *ey*, letzteres fast nur in geschlossener Silbe.

i-:

I. *did* 4/117, 294 u. s.

II. *liff* 5/234, 243, *lif* 5/165;
liffand 4/227, 7/100, 359 u. s.;
liffit 5/508, 6/175, 10/487, *lifit* 12/284, 17/927.
gif 4/752, 8/186, *giff* 5/243;
giffis 4/74, 19/97, *gyffand* 6/288, *gifand* 13/660;
gevyn 4/598, 9/445, 10/323, 11/32, 40, 20/102; — *giffin* 4/735.
meyne 12/291, 15/351, 16,525;
menys 12/269.
— *helit* 'bedeckt' 8/469, 9/128, 10/169, 214 u. s.;
heling 'Deckung' 5/11, 17/598.
speir 4/494, 553;
sperit 4/467, 512, 757 u. s., *spering* 5/490.
steir 7/344, 346, 9/283, *stere* 10/628;
stering 10/209, 652, *sterand* 11/129.
wit 4/217, 651, 673, 688 u. ö.;
witting 4/359, 766, 5/540;
vittandly 11/594, *vn-* 6/523, 16/284.
prik 12/467, 13/57, 634; — *prek* 16/615, 19/423;
prikand 6/421; — *prekand* 19/360;
prikit 6/412, 8/462, 9/617 u. s.;
prekit 11/574, 16/623, 19/370.
— *stekit* 'erstach, erstochen' 6/143, 8/321, 326, 10/416, 684.

III. *a) euill* 4/289, 758, 9/54 u. s., *ewill* 4/737.
mekill 4/115, 163, 208 u. o.
b) hiddirward 7/307.
thiddir 4/197, 350, 6/239, 464 u. s., *thiddirward* 5/588, 10/404.
quhethir 7/118.
nethir 10/21.
†*quhedirand* 17/684 (vgl. oben S. 66).
sekir 5/238, 515, 9/381 u. s., *-ly* 4/216, 662, 673 u. ö., *-nes* 4/178, 20/150.
†*bykkyr* 9/152, *-ing* 9/344, *-it* 9/154, 158, 10/811.
wittering 4/562, 642, 5/342 u. s., *wittirly* 4/226, 771, 10/350.
glitterand 8/233.
c) drivin 4/736, 9/633, *driffin* 5/3.
schrevyn 19/211.
rysyn 8/216, *ryssyn* 4/166.
riddyn 8/103, — — *vritin* 9/656, 11/5.
strikyn 13/152, 227, *strykyne* 11/347*b*.
d) mery 7/552, 8/379, 10/390, *meraly* 5/5.
bery 13/663, 20/559, *beryit* 10/489, *berynes* 4/334.
besy 4/531, *-nes* 10/514, *besaly* 7/421, 9/149, 10/499, *besely* 8/512;
desaly 'dizzily' 6/629, 7/210. [*besyde* prät. 9/369.

IV. *sterapis* 12/51.

Wir gewahren also ein leichtes Zurücktreten der *e*-Schreibungen und eine Annäherung an die Gawain-Regel. Bei interner Betrachtung geben sich als sicher lang zu

erkennen: *meyne, speir, steir,* als sicher kurz *did, lif, gif, wit, prik* und alle *i*-Formen mit Doppelkonsonanten.

In romanischen Wörtern erscheint *e* für *i-* stets in den sehr häufigen Wörtern *preue* (4/382) und *presoune* (4/84) und ihren Ableitungen, wie es scheint auch immer in *enveronyt* 11/567, 585, 12/302 (6mal). Ferner in: *revar* 14/337 (sonst *-i-*), *velany* 9/546, *sperit* 4/757 (sonst *i*), *cleket* 10/401, 17/674, sogar in *fetonass* 4/753 für *Phytoness.*

Sicheres *ŭ* wird immer *o* (oder *ou*) geschrieben nach *w (v).* Vor Nasalen ist *u* häufiger als *o.* Schwanken herrscht auch in *bot/but.* In romanischen Wörtern ist *u-* vorwiegend *o.*

Sicheres *ō* wird meist *u* (noch nicht *ui*) geschrieben. Statt seiner steht *o* im Auslaut, vor Nasalen, vor *v, w* (doch nicht vor *f*), in offener Silbe und nach *w,* also in der üblichen Verteilung. Anstatt dieses *o* erscheint in offener Silbe und nach *w* gelegentlich *ou, ow* (*owthir* 10/24, *woude* 9/388, *voude* 7/106), vor Nasalen nicht selten *oy: soyne* 4/126, 128, 175, *moyne* 4/127, *hoyn* 5/602, *toym* 5/642. Sonst wird *oi* noch öfter in *dois* 6/342 u. s. geschrieben. Dagegen ist *u* und *w* in den aufgezählten Stellungen selten: *fudyr* 10/198, *blwmys* 5/10, *mwdy* 20/394.

ŭ-:

II. *luf* 5/161, 8/436 u. s.;
lufis 7/255 u. s.;
luffit 6/498, 7/136 u. s., *lufit* 6/491 u. s.
above 16/581, *abuf* (: *luf*) 12/172;
abovin 5/599, 9/94, 10/31 u. s.
cum 4/142, 357, 429 u. ö.;
cumis 6/474, 7/319*b* u. s., *cummys* 11/283, 12/221, 15/24;
cumand 5/604, 620, 6/91 u. s., *-mm-* 12/16, 14/529, 15/168;
cummyng 4/359, 361, 425 u. o.;
cummyn 6/532, 9/414, 11/136 u. o., *cumin* 4/367, 472 u. s.
sone 4/187, 245, 275 u. o.; *son* 4/70, 334, 9/728;
sonnys 4/663, 5/462, 498 u. s.
mon 9/740, 13/652, 16/275 . . . (5mal).
wone adj. 4/246; *wont* 4/263, 10/129, *vount* 5/565, 574, 6/324.
— *vonand* 5/491, *w-* 17/184, 190, *vonnand* 10/160 u. s.;
wonnyng 5/177;
wonnit 5/273, 8/388 u. s., *vonnyt* 10/150.
— *schonand* 5/201.
dure 19/656, 665;
dures 5/94, 7/274, 12/402.
— *spuris* sb. plur. 6/226, 8/79, 11/558 (7mal); *spurris* 20/457.

wode 7/47, 515, 16/86, 93 u. ö., *vode* 7/404, 408, 429 u. s.;
wod 7/3, 61, 574 u. s., *vod* 5/561, 6/670, 7/1 u. s.;
woddis 8/4, 14/419; *woddy* adj. 4/492.
owk 14/132 (*wouk* Ms. E);
owkis 9/359 (*woukis* Ms. E).
III. *(myd)summer* 10/821.
voman 4/470, 5/542, 7/521 *b* u. s.

Länge ist somit sicher in *sone, dure,* wahrscheinlich in *spuris,* Kürze sicher in *cum, mon* und *summer,* wohl auch im Plural *sonnys,* beides nebeneinander in *wode — wod.* Die Schreibung *owk* weist eher auf me. *ū,* könnte aber auch *ǭ* bedeuten. Unsicher ist *luf,* dem man auf den ersten Blick *ŭ* zusprechen möchte: es kann sehr wohl auch *ǭ* bedeuten, wie die Schreibungen *behuf* 15/512, *pruf* 7/22, *repruf* 8/260 zeigen. Mit *lufit* ist *behufit* 6/114, 9/725, 10/16 zu vergleichen. Andererseits erscheint nicht *love,* weil dies für 'loben' verwendet wird (vgl. Heuser a. a. O. 385). Daß neben *mon* nicht *mun* erscheint, wird seine Ursache in der Stellung des Vokals zwischen zwei Nasalen haben, wie sonst (vgl. S. 22, 26, 82).

Schir William Wallace.

Herausgegeben von J. Moir für die Scot. T. S., 1889, Vols. 6, 7 und 17. Die einzige Handschrift dieses Werkes ist im Jahre 1488 von John Ramsay hergestellt worden. Skeat vermutet, daß sich hinter den Initialen J. de R., mit denen sich der Schreiber der Cambridger Handschrift des Bruce unterfertigt, derselbe Name birgt, also beide Handschriften von derselben Hand herrühren (EETS. Extra Ser. 55 S. LX f.). In der Tat zeigen sich viele Übereinstimmungen, daneben aber auch viele Abweichungen.

Ich habe die ersten vier Bücher durchgearbeitet und meine Listen nach dem Glossar sowie in einigen Einzelheiten nach Heusers Bemerkungen Engl. Stud. 27, 385 ergänzt. (Letztere sind bezüglich *ĭ-* spärlich.)

Längenbezeichnung durch *-i, -y* und Gebrauch des *-e* wie im Bruce. Nur wird *-e* auch nach Kürze angehängt, namentlich nach *n: begune* 1/55, *twyne* 1/421, *blyne* 1/422, 3/269, *syne* 3/270, *mene* 3/153, *byge* 1/213 u. dgl.

Verdopplung des Konsonanten ist wie im Bruce bedeutungslos bei *f* und *l.* Außerdem findet sie sich auch öfters

bei *t* nach langem Vokal: *futte* 2/69, *butte* 2/70, *bitt* 2/376, *suette* 'sweet' 4/1, *hette* 'heat' 4/2, *hett* 4/340, *ȝeitt* 'yet' 4/179, *meyttis* 'meats' 3/315; vereinzelt sonst: *leiddar* 'leader' 4/382. Daß hier wirklich kurzer Vokal gelten sollte, ist höchst unwahrscheinlich. Einfacher Konsonant statt Geminata ist sehr selten: *lokis* 'Schlösser' 4/509.

Sicheres *ĭ* ist *i, y*. Dafür *e* in *breggis* 1/90, *kendill* 7/423. In *steing* 2/41, 49, *steyng* 2/13, *weynge* 3/17, *beyldis* 'Gebäude' 7/512 dürfte wirklich Länge vorliegen.

Sicheres *ę̆: e* und *ei, ey*.

ĭ-:

I. *did* 1/183, 373 u. s., *dide* 1/303, 365 u. s.

II. *leiffe* 1/310, 9/288, *leiff* 2/322, *leyff* 2/156;
leyffand 3/253, 4/141, 745 u. s., *lefand* 2/167, *leffand* 3/21.
leyffing 7/940, *lewyng* 1/153, *-ing* 7/897;
leyffyt 1/318, 5/592, *lewyt* 10/1104, 11/551, *-it* 7/1279.
giff 1/389, 2/155 u. ö., *gif* 3/129, 362 u. s.; *gyff* 1/220, 387 u. ö.;
geyff 1/447, 10/477, 868 u. s.;
gyffys 6/921;
gyffyn 5/366; — *geyffyn* 10/1134.
seyne (ae. *sinu*) 2/401.
dyn 4/228, 776, 6/183.
— *kelyt* 'killed' (vgl. Arch. 102, 73).
sper 3/240, 4/31, 313, 373, *speyr* 4/424;
sperit 1/428, 2/299, 3/260 u. s., *sperd* 1/282, 329, *-e* 3/361.
ster 1/303, 4/644, 6/142 u. s.;
steryt 5/838, *sterd* 5/425.
— *grippis* sb. plur. 11/607.
— *clepit* 7/397; — *clypyt* 9/214.
witt 1/308, 312, 4/368;
wittand 4/732.
weit (vgl. Arch. 102, 76), 5/346.
steik 'erstechen' 1/197, 4/455;
stekyt 1/226, 326, 418 u. ö., *steking* 8/225.
— *stekyng* 'Sperren' 9/1634, *wnstekit* 9/1655.
— *seychand* 'seufzend' 5/304.[1])

III. *a) ewill* 6/754, 9/344, 1016 u. s., *-yll* 9/576.
mekill 1/175, 183, 187 u. ö.
myddyll 7/307, *mydillward* 9/573.
b) hydder 3/238, 314 u. s.
thedir 1/148, 234, *-yr* 1/151, 2/79 u. s.;
thiddir 4/101, 657, *thiddyrwart* 8/993.
leuir 'Leber' 2/409.

[1]) Vgl. ae. *sice* sb., *sicettan* vb. und *syke: wyke* 'Woche' Chaucer, Troil. II 428.

sekyr 4/161, 559, 570 u. s., *-er* 2/408, *sekyrly* 8/594, *-nes* 5/347.
†bykkyr 4/547, 7/609, *bykkerit* 4/556, *bykerit* 10/851.
glitterand 3/167, *-y-* 8/1207.

c) drewyn 7/465, 10/704.
rysyne 3/119.
ridyn 8/918.
bydyn 9/1721, *biddyn* 10/643.
writyn 7/109.
wemen 1/289, 3/218, 368, 4/258.

d) mery(e) 2/36, 8/1183.
beryt 7/457; — *berys* inf. 2/321, *berysing* 5/164.
besy(e) 3/163, 390, 4/233 u. s., *besyet* 7/113, *-nes* 1/4, 2/5, 3/343 u. s., *beselye* 1/247, *besyly* 3/70, *besyle* 4/500 u. s.

e) wedow 5/320, *wedowis* 1/363.

IV. *wedeis* 3/215, *wetheis* 7/410 (ae. *wíþiʒ* oder etwa *wiþiʒ*?).

Die *e*-Schreibungen haben also ungefähr denselben Umfang wie im Cambridger Manuskript des Bruce. Sicher liegt *e* vor in *leiff(e), seyne, speyr, weit, steik,* sicher *i* in *did, dyn, witt* sowie *hydder* u. dgl., beide nebeneinander in *geyff — giff.*

Romanische Wörter mit *e* für *i-*: *prevalye* 3/297, 4/400 u. s. (*i* 4/692), *presoune* 2/153, 157, 179 u. o., *merour* 4/205, *terand* 3/242 (sonst *i*), *enweronde* 2/119, 3/152, *pete* 2/334, 4/377, *petowse* 2/175. Dazu *spreit* 2/175, 427, 5/199, 9/67 (hieher wegen *i-* im Plural).

Sicheres *ŭ*: stets *o* in *bot,* nach *w* und *ʒ*, häufig vor Nasalen, besonders wenn *s* vorangeht (häufig *sondyr*, vereinzelt *sundyr*). Ferner *o* in *forthir* 1/179, 331 u. s. und fast immer in dem häufigen *Sothronn* (1/245 u. s. w.). In romanischen Wörtern halten sich *u* und *o* für *u-* die Wage.

Sicheres *ō*: wie im Bruce (oben S. 95). Nur erscheint auch manchmal *oo* (*brook* 1/320, *woode* 7/511 u. s.), vereinzelt *ui, uy* (*buik* in den Überschriften, *fuyll* 10/220), ebenso *oi* in etwas weiterem Umfang (z. B. *noik* 2/372). Häufiger sind *oi, ui* erst in dem Druck von 1570, dessen Varianten in den Fußnoten angegeben sind.

Das Material für *ŭ-* ist bereits von Heuser a. a. O. gesammelt. Ich führe darum keine Belegzahlen an, außer wo ich ihn ergänze.

I. *sum* plur. 4/119, *some* 3/203.

II. *luff* häufig;
luffis, -yt, -yng öfter; *lowed* 2/270, *-it* 8/1639, *-yt* 7/1252.
abuff öfter, *abuffe* öfter, *abou(e)* 2/160, 6/102;
abowyn 1/178, *abown* 2/110, 3/108.

cum häufig, *come* 3/73;
cummys, -yng, -yn öfter, *cumand* 4/115, *-in* 4/487.
nome part. (: *come* prät.) einmal, *y-nom* (: *com* part.) einmal.
sone häufig, *son* gelegentlich;
sonnys öfter.
mon öfter.
won adj. 4/489, *wount* adj. zweimal; *woun* vb. einmal;
wonnand, -ing mehrmals, *wounnand* einmal.
— *Bulys* gen. einmal.
dur mehrmals, *dure* zweimal;
duris mehrmals, *durris* einmal.
— *spuryt* einmal.
wood(e) häufig, *wode* mehrmals, *wod* öfter;
woddis dreimal.
— *wokkis* einmal.
III. †*brokill* 5/116.
somir 6/4.
womannis gen. 6/241, *-ys* 4/791, *womanheid* 5/691.
IV. *slummir* 7/71, *slomerit* 11/1014.

Der schwankende Gebrauch des End-*e* erschwert die Deutung. Sicher steckt Länge hinter den häufigen Schreibungen *sone, wood(e)*, vielleicht daneben Kürze in *son, wod*, wozu die Pluralformen *sonnys, woddis* stimmen würden. Ähnlich ist das Verhältnis bei dem nicht so häufig belegten *dure* — *dur*, doch weist die im Plural vorwiegende Form *duris* (einmal nur *durris*) ebenfalls auf Länge. Kürze ist sicher in *cum* und *mon*. Zweideutig ist *luff, abuff* im Hinblick auf *gluff* 9/169, *behuff* 2/224 (*behuffit* 7/656), *appruff* 3/346 u. dgl. Alles übrige ist zu selten belegt.

Die schottischen Legenden.

Die noch aus dem 15. Jahrhundert stammende Handschrift dieser umfänglichen, vielfach Barbour zugeschriebenen Sammlung zeichnet sich durch besondere Unregelmäßigkeit aus: sie liefert daher für unseren Zweck sehr wenig Ergebnisse und kann kürzer abgetan werden. Auf die Ausgabe von Horstmann[1]) ist die von Metcalfe für die Scottish Text Society[2]) gefolgt und scheint jene trotz der bekannten Sorgfalt Horstmanns an Genauigkeit zu übertreffen. So

[1]) Barbours, des schottischen Nationaldichters Legendensammlung. Heilbronn 1881.

[2]) Legends of the Saints. Sc. T. S. 13, 18, 23, 25, 35, 37, 1887—1896.

bietet sie ständig cu*m*, wo jene cu*me* aufweist, und nach dem von Metcalfe beigegebenen Faksimile (V. 10/591 = Horstmann *99/591) scheint mir die erstere Auflösung richtig zu sein. Ich habe daher meiner Untersuchung die Ausgabe Metcalfes zu Grunde gelegt, zumal ihr sorgfältiges Glossar zur Ergänzung der Belege sehr nützlich ist.

Die Hauptmasse der Legenden ist von einer Hand geschrieben, die ich allein berücksichtige. Das sind die Abschnitte 1/579—2/946, 3/85—27/828, 28/1—50/333.[1]) Ich habe die ersten zehn Legenden, d. i. ungefähr 7000 Verse untersucht und meine Belegsammlung nach dem Glossar ergänzt. Obwohl dieser Teil nur ein Fünftel des ganzen Werkes ausmacht, dürfte er bei der Dürftigkeit des hier verwendeten Wortschatzes reichlich genügen.

Unorganisches *i* als Längenbezeichnung ist nicht unbekannt, aber im ganzen selten. Das End-*e* wird außerordentlich unregelmäßig gebraucht. Es fehlt sehr oft nach Länge. Nach Kürze erscheint es häufig nach *n* (z. B. *cane* 1/610), nicht selten nach *m* (z. B. *lame* 2/600) und in *vpe* (2/354), gelegentlich auch nach anderen Konsonanten.

Verdopplung des Konsonanten nach sonst langem Vokal findet sich manchmal bei *f* und *t*, vereinzelt bei *n* und *d*. Das öftere *tholl* (2/186, 690, 3/560, 704 u. s. w.) neben *thole* ist fraglich. Nach ursprünglicher Kürze in offener Silbe, die nicht gedehnt wurde, erscheint meist Doppelkonsonant: *Goddis* 2/142, *gaddir* 2/586, *faddir* 5/436, *wattir* 2/928, *gottyne* 7/424, *sottyne* 7/706, *hoppyne* 'open' 3/817. Einfache Konsonanten an Stelle alter Geminaten sind vereinzelt; etwas öfter erscheint *manis* 2/592, 3/401, 994 u. s. w. und *menis* 2/183, 3/314.

Sicheres *i* wird gelegentlich *e* geschrieben, etwas öfter als in anderen Handschriften: *west* 1/629, 2/420 u. s. (neben *wist* 2/727), *wempill* 2/287, *quek* 4/275, 7/185 u. s. (neben *quyke* 10/234), *wechis* 10/68, 152, 173 u. s., *swemand* 17/108, *leste* 'gelüsten' 1/696, *knet* 2/386 u. s., *fesch* 2/818 u. s., *feschere* 2/430, *hendringe* 3/973, dazu *wekit* 1/596, 2/659, 671 u. ö., *vekyt* 10/73 neben *wikit* 1/581 u. s., wo vielleicht *ĭ-* zu Grunde liegt (vgl. oben S. 42).

[1]) Vgl. Horstmann, Altenglische Legenden, Neue Folge. Heilbronn 1881. S. LXLIf.

Sicheres *ę* ist stets *e, ee,* gelegentlich *ei.*

I- :

I. *did* 2/349 u. s., *dyd* 6/524.

II. *lyf* 3/922 u. s., *lyfe* 6/462 u. s., *liff* 7/517; *luf* 2/109 u. s., *luff* 2/108; *liffis* 2/107 u. s.; — *liffit* 2/68 u. s.; *luffit* 5/359 u. s.; *liffand* 2/194 u. ö., *lifand* 5/63.
gyf 2/45, 3/120, 265 u. o., *gyfe* 5/139, 329 u. ö., *gyff* 3/142 u. s.; *gyffis* 5/115, 624; — *gyfand* 6/297; *gewine* 1/656, 2/17, 3/893 u. s., *gewyn* 5/4, *gevine* 3/152, *gefine* 5/52, *geffyne* 3/555.
(*lyme* 4/126; *lymmys* 3/666, 7/588).
vnhele 'enthüllen' 2/710; *vnhelit* 2/367, *-yte* 7/713.
spere 1/618, 2/229, 234 u. o., *sper* 2/527; *speris* 3/480, 508 u. s.; *sperit* 2/725, 777 u. s., *-yt* 7/767, *-yte* 7/595.
stere 9/86; *steringe* 4/76, *-ynge* 7/298; *sterit* 9/185, *-yt* 9/193.
wit 2/185, 685 u. s., *wyt* 2/386, 7/548; *vittis* 3/508; — *wittinge* 2/409 u. s.; — *wittand* 5/86.
pryk 'reiten' 4/299; *prekand* 5/430; — *prekit* 5/428, *-yt* 5/434.
— *prekyte* 'bedrängt' 7/643.
— *stekis* 'schließt' 2/900, 18/16; — *stekyt* 7/795 u. s.

I- a) *ewill* 1/595, *ewil* 4/192, 339.
mekil 2/536, 649, 3/519 u. o., *-ill* 2/402, 704, *-ile* 3/1137 u. s.; *mykil* 4/259, 10/256, 286.
crepil 2/53, *crepele* 39/344.
b) *hiddir* 3/914, 10/269, *-yr* 2/585, *hyddir* 7/380, 10/338.
piddir 3/1008.
sekir 39/595, *sekyre* 7/610, *sekirly* 3/95, 838, *sekyrly* 4/1023 u. ö.; *sikyr* 3/957, *-kk-* 7/480, *sikyrly* 6/620, *sikirnes* 2/871, 6/165.
†*diddir* 5/264.
swepyr 7/514.
c) *dryfine* 7/366; — — *rewine* 2/18.
schryfine 3/887, *-iff-* 3/898.
rysine 7/82, 94; — — *bittine* 21/116.
strekine 2/196, 4/81, 6/91 u. s.; — *strikine* 2/252, *-ck-* 2/267.
wemen 1/641 u. s., *-e* 2/530; *weman* 6/936, *-is* 3/1095, 1118.
d) *mery* 27/1094, 30/181, 33/192, 43/25.
besy 5/211, 10/466, *-nes* 2/940 u. s., *-ly* 2/129, 777 u. ö., *beyisit* 24/124; *bis[i]ly* 6/10.
e) *vedo* 5/226, *-ow* 21/104, *wedou* 21/112, 31/447, *-ow* 36/863; *widow* 31/465.
senowys 'Sehnen' 7/631, *senonys* 37/158.

IV. *lenyne* 'leinen' 7/59; — *lynyne* 11/80.

Die *e*-Schreibungen zeigen sich also viel häufiger als für *ĭ* in geschlossener Silbe und ungefähr in demselben Umfang wie in den anderen Texten. Infolge der besonders stark schwankenden Orthographie sind aber bei interner Betrachtung sichere Schlüsse daraus kaum möglich. Immerhin ist mindestens in *spere* Länge höchst wahrscheinlich, da sonst nach Kürze + *r* nur vereinzelt ein End-*e* erscheint, während es in diesem Wort häufig ist. Kürze ist deutlich in *did, lyf, gyf, wit, pryk, hiddir, piddir.*

Romanische Wörter mit *e* für *i-*: *prewe* 2/79, 119, 303 u. ö., *preue* 2/734, *-ly* 3/929, *-te* 3/335 u. s., *vewar* (frz. *vivier* 'Weiher') 2/344, *prewilege* 5/4, 8, *presonc* 2/67, 128 u. ö., *pressonc* 2/157 u. s., *vesy* 5/631, *meroure* 2/895, *lely* 1/708, *pety* 2/722, *gebat* 'gibbet' 3/331, 333, 589.

Sicheres *ŭ*: nach *w* immer *o*; vor Nasalen häufiger *u* als *o*; in *ȝung* neben beiden noch *ou*. Nur *o* in *sone* 1/638, 5/195, 496, *sonday* 5/27, 550, 553 u. s. In romanischen Wörtern für *u-* teils *u*, teils *o*.

Sicheres *ō* schwankt zwischen *o* und *u*; gelegentlich *oi* und sogar *ow*, namentlich vor Nasalen (*downe* 2/693, *nowne* 3/145, *sowne* 3/809, *Rowme* 2/847 u. s.).

ŭ-:

I. *sum* plur. 2/82.
II. *luf* 2/686, 894, 3/669 u. ö.; *lofe* 25/731, 33/343;
luffis 2/687, 3/498, 590 u. s.;
luffit 2/96, 205, 889 u. s., *lufit* 5/66.
a-beoufe 5/76, 7/272, *a-beouf* 5/590, *a-beowe* 2/357, 4/101, *a-bufe* 5/568.
cum 1/685, 2/223, 230 u. o.; *com* 4/43;
cumis 2/471, 3/734 u. s., *-ys* 4/269;
cumynge 6/196;
cumyne 3/914, 4/17, 5/78 u. s., *-ine* 3/585.
sonc 2/634, 3/265, 493, 592 u. o., *sowne* 7/689, 719;
son 2/618, 3/204, 322 u. s., *sonne* 7/94, 262, 306;
sonnis 1/719, 2/594 u. s.; *sonis* 5/513.
mon 2/37, 682, 688 u. s., *mone* 2/596.
wont adj. 2/684, 4/106, *-e* 4/158, 7/770.
schone vb. 4/164; adj. 3/978, 5/431.
bule 40/449;
bulis 4/328, 353, *-ys* 49/226.
dure 10/161, 163, 166, 18/577, 34/331.
wod 2/844, 17/16, 20/63 u. s.

owk 36/36, *-e* 40/734;
owkis 3/157, 38/238.
cluk 28/184 (: *tuk*);
clukis 28/1414.
III. †*brokill* 6/648, 50/210, *brokilnes* 5/489.
somir 22/3, *-yre* 11/454.
thonir 11/455, 28/590, *-yre* 13²/179; *thonnir* 41/311, *-ere* 3/271.
nomyne 23/114, *nommyn* 3/667.

Wieder sind infolge der schwankenden Schreibung Schlüsse schwierig. Kürze ist sicher für *cum, mon, wod,* wahrscheinlich für *luf,* dessen ständiges *u* allerdings dem Bedürfnis nach Scheidung von *lofe* 'loben' (5/352 u. s.) entsprungen sein kann. Länge ist höchst wahrscheinlich für *dure.* Für *sone* — *son* möchte man Doppelformen annehmen, wenn nicht *-e* so häufig gerade an *n* angehängt würde; doch weist auch die Schreibung *sowne* auf Länge. Alles übrige ist zu unsicher.

Weitere früh-schottische Handschriften.

Aus dem 15. Jahrhundert stammen noch einige schottische Handschriften, die noch nicht gedruckt sind, von denen aber G. Gregory Smith in seinen eben erschienenen 'Specimens of Middle Scots' (Edinburgh and London, 1902) Proben mitteilt. Bei ihrem kurzen Umfang ist ein endgültiges Urteil über sie nicht möglich. Die folgenden Belegsammlungen werden aber immerhin zeigen, daß diese Handschriften von dem, was wir sonst gefunden haben, nicht abzuweichen scheinen.

1. Das Makculloch-Ms.

Eine Reihe von kleineren schottischen Eintragungen in einem lateinischen Kodex, nach 1477 ausgeführt. Die zwei von Smith als Probe mitgeteilten Gedichte Henrysouns müssen nach 1488 aufgezeichnet worden sein, wahrscheinlich wenige Jahre danach.

Schreibung im allgemeinen schwankend. End-*e* nach Länge oft ausgelassen, aber auch nach Kürze angehängt.

ī-: *leif* 5/17, *leiffis* 3/16, *myslewyng* 1/6; — *mekill* 4/2, 5/9; *miry* 2/13, *meryness* 2/19; *beriit* 4/20;
Romanisches *i-*: *pete* 4/22 (neben *pite* 4/19).
ū-: *luf* 5/3, *nuttis* 2/8.

2. Das Ireland-Ms.

Ein umfängliches Prosawerk, 1490 niedergeschrieben. Die Orthographie scheint ziemlich regelmäßig zu sein. End-*e* fehlt nach Länge, wird aber nach Kürze nur vereinzelt angehängt (*write* sb. 91/29).

ĭ-: *live* 99/10, *lyffaris* 95/20; *geue* 92/8, *gif* 97/19, *geven, -in* 92/12, 95/26; *speir* 93/28; — *mekle* 100/31; *euil(l)* 95/7, 20, 100/19; *writtin* 92/3, 98/3, 19 u. s. w.

ŭ-: *luf* 97/7, *lufis* 94/2, 100/18, *lufit* 98/10; *cum* 96/9, 11, 18, 99/11; *sone* 93/4, 101/9; *mone* 100/20.

3. Das Gray-Ms.

Wieder eine Reihe von kleineren Eintragungen, ungefähr 1500 entstanden.

ĭ-: *liffis* 13/28; -- *mekle* 9/19.

ŭ-: *lufe* 8/1, 4, *luf* 8/5, 9/21, *luffis* 9/20; *abufe* 8/6, *bufe* 9/2; *son* 9/16, 11/9, *sone* 13/26; *moñ* 12/11; *cluke* 10/21; — *summeris* 13/8.

Das Elphynstoun-Manuskript.

(Douglas' Aeneide.)

Im 16. Jahrhundert werden die schottischen Handschriften zahlreicher und ihre Schreibung regelmäßiger. Als Probe aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts habe ich das vor 1527 geschriebene Elphynstoun-Manuskript von Douglas' Übersetzung der Aeneide ausgewählt. Da diese 1512 und 1513 entstand, ist der zeitliche Abstand zwischen unserem Text und dem Original nicht groß. Gedruckt ist er in Smalls Ausgabe der 'Poetical Works of G. Douglas', Edinburgh 1874, Band II—IV. Ich habe die ersten 200 Seiten (bis ins vierte Buch der Aeneide reichend) genau durchgenommen und im folgenden Stichproben gemacht. Auch das Glossar wurde ausgezogen. Dagegen sind die Texte des I. Bandes, die nach anderen Handschriften gedruckt sind, natürlich ausgeschlossen geblieben.

Unorganisches *-i, -y* ist nach allen Vokalen häufig, nur nach *y* seltener. Gewöhnlich steht es in geschlossener Silbe, auch dann, wenn ein *-e* angehängt ist, dagegen seltener in zweisilbigen Formen und Wörtern (also zumeist *buik — bukes*).

End-*e* steht nach Länge (wofern diese nicht schon durch unorganisches *i* angezeigt ist) in der Mehrzahl der Fälle. Häufiger fehlt es in *mak* und *tak*, die wohl Kürze hatten (vgl. *mackis* 96/32, *makkis* 185/6, neben gewöhnlichem *makis* 14/20 und ständigem *takis* 13/12). Auch in den weniger häufig vorkommenden *let* 15/15, *get* 77/17, 129/6 und *brek* 31/10, 96/17 wird wohl Kürze stecken (vgl. *lattis* 179/16, *lattin* 72/1, *forzetting* 82/15, 191/23, *-is* 190/1, *brekkis* 97/16, 184/30, 190/17 neben *brekis* 105/17). Sonst liegt aber wohl nur eine Nachlässigkeit des Schreibers vor.

An Kürze angehängt erscheint *-e* ebenfalls gelegentlich nach *n*, *m* und *d*. Etwas öfter in den minder betonten *apone* 62/1, 136/13, *frome* 24/26, 34/22, 41/6 u. s., *hyme* 16/16, 26, 63/2; sonst: *begyne* 24/11, 29/26, 66/16, *kyne* 29/25, *skyne* 37/9, 110/25, *dyme* 83/2, 104/9, *gryme* 159/8, *amyde* 88/22, 179/15, *tyde* 98/18, *betyde* 89/17, 108/12. Es ist daher unsicher, ob in dem öfteren *sone* (ae. *sunne*) 27/9, 30/12, 64/20, 27 neben *son* 53/26 u. s. sich die Form *sǭn* birgt (vgl. oben S. 93).

Verdopplung des Konsonanten ist bedeutungslos bei *l* und *f* (*weill* 4/20, *behuffit* 149/27), wohl auch bei *s*: *wyss* 7/22, *pross* 7/25. Sonst findet sie sich wohl nur in Fällen, wo Kürze mindestens möglich ist: *reddy* 38/22, 53/10 (neben *redy* 42/5, 9), *leddir* 'Leiter' 94/22, *nerrast* 31/6, *wappinis* 30/23 (neben *wapinis* 31/19). Auch in *cluddes* 'clouds' 9/15, 24/27, 27/9, 30/11, 74/10 (neben *cludis* 130/28, 155/18), *zettis* 'gießt' 88/9, *-ing* 106/21, *-and* 128/22, 140/8, *grippis* 'greift' 101/1, 110/27 u. s. wird Kürze gelten. *Clŭd* erscheint auch im südschottischen Dialekt Murrays (S. 148) und das NED. bietet die Schreibungen *clode*, *cloyd*, die auf *ō* aus *ŭ-* weisen. Über die beiden anderen Wörter vgl. Arch. 102, 58 ff. Wo ae. Kürze in offener Silbe nicht gedehnt wird, steht vorwiegend Geminata: *schippis* 28/19 u. s., *goddes*, *-is* 31/24 u. s., *oppin* 48/18, *watter* 28/13 u. s., *weddir* 141/2 u. s.

Alte Geminata wird zwischen Vokalen bewahrt. Vereinzelte Ausnahmen sind *manis* 19/8, *menis* 89/22, *nunis* 193/27. In *sonis* 13/13 neben *sonnis* 56/8 (zu ae. *sunne*) könnte sich die Lautung *sǭn* mit einfachem *n* bergen (vgl. S. 93).

Sicheres ĭ ist *i, y* geschrieben. Ausnahmen: *a) kendle* 32/9, 59/7, 69/26, *-and* 88/10, *prence* 176/19, 189/11; *b) beild* 139/24, 143/7, 162/24, *-is* 177/11, *-it* 150/4, *weing* 141/15, *wengit* 191/9, neben *wing; geif* 'if' 25/4, 85/21, 128/10, 148/12 neben gewöhnlichem *gif*. In *a)* wird umgekehrte Schreibung (unten Kap. IV), in *b)* wirklich Länge vorliegen (über *geif* oben S. 90 f.). Über *wekitnes* 163/3 (neben *wickit* 181/29 u. s.) vgl. oben S. 42.

Sicheres ę̆ wird *e, ei (ey)* geschrieben.

ĭ-:

I. *did* 9/31 u. s.

II. *leif* 105/27, 138/17, 169/25;
levis 138/9, 140/19; — *leiffit* 216/19, 267/10;
lefing III 59/7, *levand* 34/13; — *liffand* 103/27.
gif 18/12, 76/5, 128/20 u. s.; *gif* part. 145/27, *gyf* part. 181/24;
gevis 20/15, 26/24, 50/8, *gewis* 19/11, 30/26;
gevand 189/13; — *giffand* 187/5;
gevin 30/4; — *gyffin* 194/7;
gevar 64/4.
drive part. 20/2, 54/11, 57/14, 139/27.
dyn 70/21, 74/25, 83/17 u. s.; *dyne* 86/5, 111/6;
dynnis 182/21, *-it* 63/17, 81/4, 166/32.
— *telis* (ae. *tilaþ*) III 68/6.
speill (ae. *spilian*) 94/23;
spelis(: upwrelis) 200/16, *-and* III 43/10.
peyll 'berauben' III 144/3 (vgl. Untersuch. § 557);
pelyt IV 169/9.
speir 44/26, 65/4, 98/17 u. s.;
sperand 42/14, *sperit* 246/11.
steir 47/25, 59/7, 62/27 u. s.;
steris 189/27, *sterit* 72/1, 198/10, 246/12 u. s.
byr 25/19, *bir* 133/9, *birr* 93/7; — *beir* 132/26.
cleip 106/18, 113/14, 116/16 u. s., *clepe* 5/12, 84/31;
clyp 38/6, 199/5;
clepit 5/16, 26/15, 28/31 u. o., *cleipit* 79/18, *cleppit* 24/3
clepand 7/26.
-schip 37/28, 42/5, 53/13 u. s., *-schep* 13/24, 48/33, 72/18 u. s.
wit 42/24, part. 142/24;
vnwitting 157/17, 194/5.
write part. 10/13.
smyte part. 90/71, 93/22; — *smet* 103/33.
pryk III 210/9, *prik* IV 63/32;
prekis 185/7, *prekand* III 348/29; — *prikkyt* IV 35/14.
styk 'erstechen' 88/7; — *steik* IV 24/27, 204/17;
stikkit 24/30, 89/8; — *stekit* 191/17, 217/12.
— *stekit* 'versperrt' III 11/15.

Anzureihen sind wohl folgende etymologisch nicht ganz sichere Fälle:

— *gletis* 'glänzt' 88/16, vgl. ae. *glitenian.*
— *slekit* 'glatt' 60/1, 62/22, 170/28, III 59/9, vgl. Unters. § 561.
screik 'Schrei' 113/10 (: *eik*), ae. **scrice*? Vgl. me. *scriken* vb.
screkis sb. plur. 108/9.

III. a) *evil(l)* 43/13, 48/17, 174/17.
mekle 22/4, 32/25, 42/17 u. o., *mekil* 57/29, *meikle* 177/111, 200/10, *fekle* 259/24, *fekill* 164/8; — *fykkill* IV 94/22, 150/11. [232/21, III 59/2.
b) *hiddir* 9/29, 41/6, 51/20 u. s., *hiddertill* 40/24.
thiddir 32/1, 60/23, *-er* 53/32, 88/23, *thidderwart* 51/32.
quhiddir 69/20, 91/24.
†*quhidder* (vgl. S. 66), III 51/1, 200/32, *-and* II 243/7.
(vn)sickir 68/19, *-ly* 17/27, 52/25, *sickerlie* 10/23.
flekkir 178/27; — *flikerand* 34/3, *-kk-* 158/5.
glitterand 37/9, 44/10, *-ing* 191/16.
sweperly 'nimbly, actively' III 213/8; — *swippir* III 28/24.
c) *drevin* 35/11, 43/3, 50/25 u. ö.; — *drivin* 52/10; (*drive* vgl. oben II).
(wp)revin 120/21.
slidin 37/24.
smyttyn 174/3, 231/31; (*smite, smet* s. o.).
strikin 179/14.
brittin 132/20, *brytnis* 107/13, *brittinit* 178/11, *britnyt* 134/8.
wemen 97/7, 122/7, *wemenis* 17/21.
d) *mery(e)* 14/6, 165/2, *merry* 76/10, *merely* 24/14, 64/13.
bery 122/11, *yberyit* 84/2, 246/1.
besy 6/25, 19/16, 45/10 u. s.; — *byssy* 71/13;
besely 58/29, 74/26, 105/11 u. s., *-lie* 81/27, 136/22, *besyly* 191/12,
e) *wedoucheid* 176/11. [200/16.

IV. *lidder* 19/19 (?), *lydder* IV 66/3.

Länge ergibt sich mit völliger Sicherheit für *leif, speill, peyll, speir, steir, screik, meikle;* Kürze für *did, gif, dyn, -schip, wit, pryk* und die *i*-Formen in III und IV, die mit Geminata geschrieben sind, wie *hiddir, thiddir* u. s. w.; Länge neben Kürze für *beir — byr, cleip (clepe) — clyp, steik — styk.* Daß die übrigen *e*-Schreibungen ebenfalls *ē* andeuten, ist vom internen Standpunkt aus wahrscheinlich.

Romanische Wörter mit *e* für *i*-: *prevalie* 133/18, *rever* 10/19, 27, *evor* 'Elfenbein' 55/9, *presoun* 25/12, 30/8, *presoneir* 71/13, *vesyit* 'besuchte' 20/12, *Cecile* 'Sizilien' 53/30, 143/1, *enveron* 109/18, *consederis* 26/26, *heiddyous* 145/15, *petie* 55/18, 58/7, 72/1 u. s., *peteous* 27/19, 51/88 u. s. (*i* 87/31), *peteful* 34/15, *cetie(s)* 150/10, 162/27, *cietie* 177/11 u. s.; — *spreit* 9/32, 10/1, 28/1 u. s., *spretis* 11/32, *spreitis* 95/13; *reche* 'reich' 57/30

(*i*- im Subst. *richesse*). Hier weisen die Schreibungen *spreit(is)*, *heiddyous* mit Sicherheit, *cieţie* wahrscheinlich auf *e*.

Sicheres *ŭ* schwankt in der üblichen Weise zwischen *u* und *o* (wie im Bruce vgl. S. 95).

Sicheres *ō* zeigt den gewöhnlichen Wechsel zwischen *o* und *u* (vgl. S. 95), doch steht neben diesen auch *oi* und *ui*. Speziell vor Nasalen findet sich neben dem normalen *o* nur selten *oy* (*coyme* 22/3) und ganz vereinzelt *u* (*lume* III 20/31).

ŭ-:

I. *sum* 7/1.

II. *luif* 8/23, 59/7, 13 u. o., *luife* 4/16, 60/10, 65/3 u. s., *luiff* 166/25;
lufe 41/21, 174/3, *luffe* 166/1, 168/8, 15, *luf* 166/3, 6, *luff* 140/6, 166/2, 5;
luffis 168/5, 6, 23 u. s., *luvis* 60/7, *luifis* 14/1, 173/1;
luiffand 168/16;
luifit 119/10, 123/1, *luvit* 41/11, *(be)lovit* 74/25;
luwair 41/24, *lufferis* 167/22, *luiffaris* 189/6.
abufe 36/17, 41/16, 43/6 u. ö.; *abuif* 22/5, 161/23, *-e* 23/8, 25/23, 31/17 u. s.;
aboue 23/32, 110/2;
abone (: *Neptune*) 31/2, 130/21, *aboun* (: *doun* 'getan') 100/10.
cum 35/12, 37/25, 43/8 u. o.; *cum* part. 24/20, 50/12, 79/19, 127/23;
cummis 49/22, 64/23, 87/27 u. s., *cumis* 140/9;
cuming 44/26, 45/24, 47/6;
cumin 24/4, 42/14, 23 u. ö., *cummin* 90/15, *-yn* 111/22.
sone 30/13, 38/20, 40/9 u. ö. (14mal auf S. 1—100);
son 20/17, 55/4, 79/17, *sonn* 88/31;
sonnis 80/19, 99/25, 124/19, *sonis* 49/7.
mon 5/9, 13, 12/9 u. ö.
wont adj. 69/8, 13, 95/21, 30 u. s.
bull 80/2, 81/5, 116/15 u. s.;
bullis 42/18, 166/15.
duir 50/12, *dur* 107/6 (vgl. *flur* 122/1);
durris 46/31, 97/13, 98/11, 124/5.
spur vb. 109/15, III 91/13;
spurris 211/21, IV 63/32.
fur 'Furche' 109/16 (vgl. oben S. 68);
furris 200/16.
smuyr IV 2/30 (ae. **smurian*, vgl. Arch. 103, 60 f.).
wod 39/17, 52/32, 54/11 u. s., *wode* 31/17, *woid* 48/17, 49/1;
woddis 19/14, 31/24, 40/18 u. s.; *woddy* 135/14.
smuke 154/26 (vgl. Unters. § 469).
bruik 'enjoy' III 65/11 (eb. § 560).
— *clukis* II 239/8 (eb. § 549).

III. †*brukkyll* IV 150/14.
samer 46/1, 64/30, *summeris* 36/27; — *symmir* 65/15, *symmeris* III 310/23, †*schudderit*, 70/20. [IV 83/5, 86/20.
nummyn 105/24, 111/21.
hwny 46/3, 9, *hony* 206/1.

Somit gilt Länge unzweifelhaft in *luif (lufe), abufe (abuf), sone, duir, smuyr, smuke, bruik;* Kürze in *cum, mon, wont, bull, brukkyll,* in den Pluralen *durris, woddis,* im Gen. *summeris,* im Prät. *schudderit,* im Part. *nummyn*; Länge neben Kürze in *woid — wod* und im Plural *sonis — sonnis.* Daß nur *mon*, nicht **mun* geschrieben wird, ist wie im Bruce zu erklären (S. 96). Das Fehlen der Schreibung *love* ist ebenso wie dort begründet (S. 96). Die auf den ersten Blick so auffälligen Schreibungen *symmir, symmeris* werden in anderem Zusammenhang ihre Erklärung finden (S. 117).

Das Bannatyne-Manuskript.

Dieser Sammelband, von dem ein genauer Abdruck in den Veröffentlichungen des 'Hunterian Club' 1873—1881 vorliegt, stammt aus dem Jahre 1568 und enthält eine große Reihe meist kürzerer Gedichte. Dies ist für die Untersuchung ein Nachteil, da die verschiedenartigen Vorlagen den Schreiber beeinflussen und zu schwankender Orthographie veranlassen konnten. Ich habe daher das einzige etwas umfänglichere Stück, das der Band enthält, als Probe ausgewählt, 'Schir David Lyndesay's Play' (fol. 164ff., S. 463ff.), d. i. seine 'Satire auf die drei Stände' (ca. 1535), welche dieses Manuskript mit einigen Auslassungen mitteilt. Sie umfaßt hier 3376 Verse. Die Ausgabe Halls für die EETS. (37, 1869) ist allerdings vollständig, aber nach einem Druck vom Jahre 1602. Zur Ergänzung habe ich dann zwei größere Stücke Dunbars durchgesehen, nämlich 'The Thrissill and the Rois' (fol. 342b ff.) und 'The Goldin Terge' (fol. 345a ff.), und in seinen kleineren Gedichten mehrere Stichproben gemacht. Es ergibt sich Übereinstimmung in der Schreibung mit Lyndesays Satire. Ich führe daher nur solche Belege aus diesen Stücken an, die das Gesamtbild zu ergänzen geeignet sind: sie sind mit Seiten- und Verszahl versehen, diejenigen aus Lyndesay bloß mit Verszahl.

Unorganisches *-i, -y* ist nach allen Vokalen zu finden, auch nach *y,* das für *ī* gebraucht wird: *byid* 72, 73 u. s., *lyif* 594, *swyif* 595, *wyiss* 2, 491 u. s. w. Doch ist *ui* seltener: es findet sich öfter nur in dem Worte *luik.*

End-*e* fehlt ständig in *mak, tak, brek, get, lat,* wo offenbar Kürze galt, da auch in den flektierten Formen vorwiegend *kk* und *tt* eintritt. Sonst fehlt es manchmal. Nach Kürze angehängt, erscheint es öfter in den schwachtonigen Wörtern *frome* und *gife,* vereinzelt in *one* (präp.) 17, in volltonigen Wörtern niemals.

Verdopplung des Konsonanten ist sicher bedeutungslos bei *l* und *s* (*weill* häufig, *pleiss* 42, *diseiss* 39, *cloiss* 2285), wohl auch bei *t*: *sweittar* 804, *treittit* 2288, *yaittis* 2137. Sonst findet sie sich nur, wo Kürze des vorausgehenden Vokals mindestens möglich ist (wie oben S. 93, 105). Nach altenglischer Kürze, die nicht gedehnt wurde, steht vorwiegend Geminata: *watter* 359 u. dgl. Alte Geminata wird zwischen Vokalen bewahrt; vereinzelt ist *menis* 1091.

Sicheres *ĭ*: stets *i, y*; sicheres *ę̆*: stets *e, ei (ey).*

ĭ:

I. *did* 151 u. ö.

II. *leif* 56, 389, 533 . . . (7mal), *leve* 1572, *leive* 2374;
leivis 383, 2417, *leving* 2624, 3249;
levit 3136.
gif 377, 457, 477 u. o., *gife* 773, 1036, 1166 u. s.; — *geif* 2268;
givis 829, *gifand* 1609;
gevin 363.
din 1703.
speir 295, 451, 546 . . . (9mal);
speiris 1363.
steir 74, 140, 162 . . . (7mal).
beir 1449.
— *hippis* 1347, 1506, 2843.
— *grippis* sb. plur. 2844.
-schip 1211, *-schep* 809.
wit 543, *witt* 568;
wittin 3035.
stik 53, 1067, 1804 . . . (6mal);
stickit 46.

III. *a) evill* 180, 506, 507 u. o.
mekle 247, 502, 1024 u. s., *mekill* 116, 610, 859;
meikle 334/36 (Dunb., 'Fenzeit Freir').
feckle 768/2.
b) hither 451/42, *hiddir* 295/84 (Dunb., 'Dirige').
quhidder 1093.
sicker 2076, *-ly* 69, 1340, *-nes* 368.
c) revin 126, 1143.
schrevin 312/7 (Dunb., 'Seven Deadly Synnys').
rissin 69/3 (Dunb., 'Nativ. of Chr.'), 80/1, 27 (Dunb., 'The Sterne').

riddin 330/6 (Dunb., 'Tod a. Lamb').
writtin 277*, 876*.
bittin 895/17.
beschittin 3086.
strikkin 332/66 (Dunb., 'Tod a. Lamb'), *strikin* 1020/557 (Dunb., 'Berwik').
wemen 454/65, 768/1 u. o.
d) mirry 277*, 388, 422 u. s., *myrieast* 20, *mirrely* 389, 689*; *mirrenes* 346, 1906, 2501.
bissy 222, *bissiness* 370.
e) weido 376/34 (Dunb., 'Antichrist').
IV. *liddir* 2911.
widdy 'Strick' 3030 (: *speidy*), 3071 (: *greidy*), vgl. S. 98.

Auf Länge weist die Schreibung mit völliger Sicherheit in *leif, speir, steir, beir, weido*, auf Länge und Kürze nebeneinander in *geif — gif*, auf Kürze in *did, din, -schip, hippis, grippis, wit, stick* sowie in den *i*-Schreibungen von III und IV, die ja auch fast immer Geminata zeigen. Die Deutung der *e* in III ist bei interner Betrachtung nicht völlig sicher. Doch ist im Hinblick auf das gelegentliche *ei* für *e (weido)* Länge mindestens wahrscheinlich.

In einem anderen Abschnitt des Bannatyne-Ms., der die Gedichte Alexander Scotts enthält (hg. von A. K. Donald, EETS., Extra Ser. 85, 1902), finden sich (nach dem Glossar Donalds) außer *geif* auch noch *cleif* (ae. *cliofian*) und *keil* 'kill' (aus der 3. sing. *cyleð, -es*, vgl. Arch. 102, 73).

Romanische Wörter mit *e* für *i-*: *rever* 996/44 (Dunb., 'Terge'), *prevetie* 602, *prevelage* 1112, *pressonar* 263 (*i* 282), *phesik* 2230, *pelour* 2329 (*i, y* 2579, 93), *rebalds* 3285, *pety* 369, *petous* 340, 2286, *-ly* 338; dazu *spreit* 251, 252, 287 (6mal), *spreitis* 2502, 3368. Letztere Schreibung weist mit Sicherheit auf *ē*.

Sicheres *ŭ*: nach *w* und *ȝ* immer *o*, vor Nasalen Schwanken. Ebenso für *u-* in romanischen Wörtern.

Sicheres *ō*: teils *u*, teils *o* in der üblichen Verteilung (vgl. S. 95). Daneben auch *oi*, aber selten *ui* (vgl. S. 109).

ū-:

II. *luve* 465, 517, 625 u. s., *lufe* 317, *lvif* 3293, *luf* 594; *luvis* 601, 620, 789 u. s., *luvit* 936; *luvaris* 548, 550, *lovaris* 560, 567.
aboif 165, 1699, 2528, *abufe* 700; *abone* 9 (: *June*), 971, 1513, 1723 u. s.

cum 3, 34, 61, 69 u. o., *cum* part. 1706, 1758;
cumis 266, 757, 1576 u. s.;
cumand 716, 1367, *cummand* 770;
cuming 836, 2347, 2364;
cumin 1732, 1798.
sone 280, 1475, 3184, *(hur)sone* 943, 949 u. s. (9mal), *-soun* 915.
mon 55, 86, 142, 219 u. ö.
wount 145, 2607.
dure (: *assure*) 235/38 (Dunb., 'None may assure');
durris (?) 2861.
— *spurris* 2859.
— *furris* 'Furchen' 2860 (vgl. S. 68).
— *woidis* 997/76 (Dunb., 'Terge').
woddis 992/104 (Dunb., 'Thriss.').
olk 'Woche' 1048.

III. *buttir* 2474.
hony 211.

Somit ist Länge sicher in *lvif (lufe), aboif (abone), sone, dure,* Länge neben Kürze in *woidis — woddis,* Kürze in *cum, mon, spurris, furris, buttir.* Die Schreibung *wount* wird wohl auch nur *ŭ* bedeuten (vgl. S. 95). Dagegen ist *olk* wohl so viel wie *ouk,* also me. *ū,* wie schon früher (S. 96). Es heißt stets *luve* u. s. w. mit *u* wegen *love* 'loben' (vgl. *lovis* 136, 2205).

Die übrigen späteren Texte.

In den zuletzt besprochenen Handschriften, aus dem 16. Jahrhundert, hat sich bereits eine ziemliche Gleichartigkeit der Schreibung im allgemeinen und der Wiedergabe des *ĭ-*, *ŭ-* im besonderen gezeigt. Eine dem Bannatyne-Manuskript zeitlich nahestehende Handschrift ist Harleian 3865, die das Datum 1571 trägt. Diebler hat aus ihr Angl. 9, 342ff. Henrisones Fabeln abgedruckt, und Heuser daraus das Material für *ĭ-*, *ŭ-* Engl. Stud. 27, 380ff. zusammengestellt. Ein kurzer Überblick genügt, um zu zeigen, daß hier im wesentlichen Übereinstimmung mit Bannatyne herrscht. Es ist daher nicht nötig, näher darauf einzugehen.

Noch weiteres Material vorzuführen, ist ebenfalls unnötig. Im 16. Jahrhundert ist bereits in Schottland, insbesondere in den Drucken, der Einfluß der südenglischen

Schriftsprache zu spüren (vgl. Schipper, Dunbar-Ausgabe S. 19 ff.). Sollte sich herausstellen, daß in gewissen (namentlich späten) Handschriften oder Drucken die auf Dehnung von *ĭ-*, *ŭ-* weisenden Schreibungen zurückgehen, so kann das nichts anderes beweisen, als daß südenglischer Einfluß zur Geltung kam.

Zusammenfassung.

Wir haben uns im Vorangegangenen die Schreibungen dreier Jahrhunderte vor Augen geführt und bei jedem Text festgestellt, was interne Betrachtung erschließen läßt: wir haben nun diese Schreibungen zusammenfassend zu beurteilen.

Völlig deutlich ist, daß sich ae. *ĭ-*, *ŭ-* von den sicheren Kürzen *i* und *u* (in geschlossener Silbe) absondern und vielfach durch die Schreibungen ausgedrückt werden, die sonst me. *ę̄* und *ǭ* wiedergeben. Daß sie aber nur diese Laute und nichts anderes bedeuten können, war bei interner Betrachtung nur in beschränktem Maße festzustellen. Es hat sich gezeigt, daß in den flexionslosen Formen der Gruppe II die Schreibung vielfach auf *ē*, *ō*, in solchen Texten, die *ę̄* und *ǭ* scheiden, speziell auf *ǭ* hinweist. Ich meine damit Formen wie *stere, leve, sone, dore,* später *steir, leiff, duir,* in denen sowohl die Qualität wie die Quantität des Vokals unzweifelhaft zum Ausdruck kommt (außer in solchen Texten, die das End-*e* auch nach Kürze setzen).

Nicht so einfach ist die Deutung der Schreibung in den flektierten Formen der Gruppe II und denen der Gruppe III, wie *steres, leves, sones, dores* und *evil, somer.* Bei *ŭ-* sind die Verhältnisse besonders verwickelt, weil die meisten Schreiber nach Ausweis romanischer Wörter wie *florisch* u. dgl. in solcher Stellung rein graphisches *o* für *ŭ* kennen, gerade so gut wie in der Stellung vor Nasalen. Wenden wir uns daher zunächst dem *ĭ-* zu.

Wenn neben dem völlig deutlichen *stere, preke* auch *steres, prekes* und *evil, mekil* erscheint, so ist das *e* auch in diesen Fällen ein Hinweis auf die Qualität des Vokals, aber wir haben kein Anzeichen dafür, daß seine Quantität eine

andere ist als ursprünglich. Viele werden in der Tat geneigt sein, eine Änderung in der Quantität zu leugnen und in diesem *e*, welches nicht durch alle Formen durchgeht, sondern anderweitigem *i* gegenübersteht *(stir(r)es, pri(c)kes)*, nur ein Anzeichen für offenes oder überoffenes *i* zu sehen, und das Schwanken zwischen *e* und *i* mit der geläufigen Bezeichnung 'unfestes *i*' abtun. Das ist aber, genau besehen, eine etwas voreilige Übertragung einer Auffassung, die auf den Verhältnissen der werdenden Gemeinsprache beruht. Weil in dieser heute für das *i/e* des 15. Jahrhunderts (wie *writen, wreten*) fast durchweg *ĭ* erscheint, ist die Ansicht naheliegend, daß jenes Schwanken nur eine qualitative Veränderung widerspiegle. Für die Gebiete nördlich des Humbers dagegen muß die Frage nach der Bedeutung des *i/e* neuerlich gestellt und unabhängig von der für den Süden geltenden Lösung beantwortet werden.

Da ist nun zunächst doch bemerkenswert, daß sicher kurzes *i* (in geschlossener Silbe), das nach Ausweis der lebenden Mundarten im Laufe der Sprachentwicklung auch offen oder überoffen wurde, nicht (oder nur vereinzelt) durch *e* wiedergegeben wird. Auch ist zu erwägen, daß, wenn die unflektierte Form *stere, preke* sicher Länge hatte, die flektierten doch kaum die Kürze bewahrt haben werden, da wir sonst in den mittelenglischen Flexionssystemen so stark Ausgleichung am Werke sehen. Wie bald ist doch der Wechsel von ae. *liȝe, liȝest, liȝeð, liȝað* verschwunden! Und wie oft casus rectus und obliquus ausgeglichen wurden, hat jüngst Koeppel (Arch. 104, 25 ff.) dargetan.

Solche Erwägungen fallen meines Erachtens sehr ins Gewicht. Völlig zwingend sind aber folgende Beobachtungen:

1. Das sicher lange *e* (aus ae. *é, æ, éa, éo*) wird in den nordhumbrischen Texten anfangs durch einfaches *e* wiedergegeben *(lede)*, durch *ee* fast nur im Auslaut *(see)*. Später wird dafür *ei (ey)* üblich, und zwar in erster Linie in geschlossener Silbe: *leid, streit*. Demnächst erscheint es auch gelegentlich in den flektierten Formen einsilbiger Wörter von der eben erwähnten Art wie *leides, streites*, selten aber in stets zweisilbigen Wörtern mit offener Tonsilbe wie *heyuen, heiþen* in der Handschrift F des Cursor Mundi (oben S. 28). In genau derselben Weise finden wir nun *ei, ey* auch ge-

legentlich in zweisilbigen Formen mit ursprünglichem *ĭ- (ĭ̯-)*: *a) leyffis* Gesetze, *leyffand, -ing, -yt* Wall., *leiffis* Makculloch, *leiffit* Doug., *leivis* Bann., Maitland (Curtis Angl. 17, 49), *geyffis, -yng, -in* Gesetze, *geyffyn* Wall., *teylles* Wyn., *speiris* Bann., Harl. 3865 (E. St. 27, 381), *steiris, -it, -and* eb., Gerken 29, *cleipit* Doug., *steykyd* Wyn., *seychand* Wall. — *b) meikle* Doug., Bann. (vgl. Jamieson s. v. und *meekle* Unters. § 476), *meikill* Montgomerie (Sc. T. S. 11, S. 416), Alex. Hume (Sc. T. S. 48 passim), *beirrit, beired* Wall. (Drucke, vgl. Sc. T. S. 17, S. 473), *beyisit* Leg., *weido* Bann.

2. Die lebenden Mundarten bieten unter den spärlichen Belegen für die Dehnung von *ĭ-*, die wir mit unseren unvollkommenen Hilfsmitteln feststellen können, auch zweisilbige Formen, und zwar nicht bloß solche, die durch Flexion eines einsilbigen Wortes entstanden sind (wie *leivan* 'living' Murray 247). *Meikle* mit der Aussprache [ī] lebt noch heute in Orts- und Personennamen wie *Meikle Ferry, Meiklehose, Meiklewham* (Tanger S. 164), obwohl in einigen Fällen auch [ĭ] vorkommt (Grieb-Schröer 1336). *Weĭdă* 'widow' bezeugt Murray S. 96, und diese Lautung weist umso deutlicher auf me. *ĕ* zurück, da me. *ĭ* nach *w* zu *u*, d. i. [ŭ], geführt hätte (S. 146 b).

Mehr Belege wird eine genauere Durchforschung der nordenglisch-schottischen Dialekte zu Tage fördern. Ellis' Wortliste enthält nur zwei hiehergehörige Fälle, nämlich ae. *mycel* und *bysiȝ*, und diese nehmen eine Sonderstellung ein. Letzteres ist vielfach ungebräuchlich, da man den Begriff durch *thrang* ausdrückt (30^{3a}, ^{3b}, 31^{2b}, 35). Wo es vorkommt, hat es ĭ wie schon öfter in späteren schottischen Handschriften (vgl. S. 107, 111), und dieses wird wohl aus dem Substantiv **bysiȝnes* stammen, dem Kürze, wie wir sehen werden, zukommt. Ae. *mycel* dagegen, welches noch in den schottischen Texten des 16. Jahrhunderts, wie es scheint durchaus, als *mekill, meikle* erscheint, hat heute nach den Listen Ellis' in fast ganz Schottland und in Northumberland (32) die Form *muckle*, d. h. den Vokal, der dem me. *ŭ* entspricht. Neben dieser Lautung finden wir in Northumberland (32) auch *much*, ebenso wie in 31^{2b}, im übrigen Nordengland *mich* (30^{2}, ^{3a}, ^{3b}, 31^{1a}, ^{2b}, ^{3}, ^{6}) und vereinzelt *mickle* (30^{1}, 31^{1a}, ^{1b}, ^{6}). Hier ist also bei einem alltäglichen Wort

eine merkwürdige Verschiebung eingetreten, und zwar in ziemlich später Zeit, denn die ersten Belege für *muckle* bei Jamieson stammen aus dem Jahre 1776. *Much* ist deutlich die schriftsprachliche Form, *mich* und *muckle* werden wohl Kompromisse zwischen dieser und dem ursprünglichen *meikle* sein. Danach ist auf das übrig bleibende *mickle* kein großes Gewicht zu legen und das Fehlen der alten Form *meikle* (außer in Eigennamen) nicht überraschend. Dieser Fall zeigt aber wieder deutlich, wie stark die lebenden Mundarten, auch manchmal in ganz alltäglichen Wörtern, von der Schriftsprache beeinflußt sind und daß nur, was von ihr abweicht, als sicher dialektecht betrachtet werden kann.

Somit ergibt sich aus den schottischen Schreibungen und den Lautungen der lebenden Mundarten mit voller Sicherheit, was schon durch andere Erwägungen wahrscheinlich wurde: daß auch in zweisilbigen Formen vielfach volles *ē* für *ĭ-* eingetreten ist. Danach ist nicht mehr zu bezweifeln, daß sich schon hinter den Schreibungen *steres, geves, mekil, wedow* u. s. w. in den nordenglischen Handschriften *ē* birgt, gerade so, wie das unflektierte *stere, geve* deutlich Länge aufweist. Sie kommt in den zweisilbigen Formen nicht deutlicher zum Ausdruck, weil dies nach den damaligen Schreibgewohnheiten nicht möglich war. Sämtliche Abweichungen von dem ursprünglichen *i* geben sich also als Hinweise auf die Dehnung zu *ē* zu erkennen: jedes *e* für *ĭ-* in nordenglisch-schottischen Texten ist als *ē* zu fassen.

Ähnliche Beobachtungen sprechen auch für die Dehnung von *ŭ-* in zweisilbigen Formen:

1. Für sicheres *ǭ* (aus ae. *ō*) wird anfangs *o* und *u* gebraucht, sehr selten *oo*. Im Schottischen kommt hierauf die Schreibung *oi, ui* auf, aber in beschränktem Umfang und ziemlich spät: sie wird nicht (oder sehr vereinzelt) vor Nasalen gebraucht und erst in den Handschriften des 16. Jahrhunderts geläufiger. Im übrigen wird sie nach denselben Gesichtspunkten wie *ei* verwendet: vor allem in geschlossener Silbe, selten in offener. In dieser letzteren Stellung nun erscheint sie gelegentlich ebenso für *ŭ-* wie für *ǭ*: *luifis, -and, -it* Dougl., Harl. (E. St. 27, 383), *luiffis, -aris* Sat.

Poems (Sc. T. S. 30, S. 335), Montgomerie (Sc. T. S. 11, S. 416), *woidis* Bann., *cluikis* Sat. Poems (Sc. T. S. 30, S. 313), *doires* Mure (Sc. T. S. 41, S. 329).

2. Auch die lebenden Mundarten zeigen öfter Spuren der Dehnung in zweisilbigen Wörtern. So bietet Murray S. 240, 248 *wuimein*, in paläotypischer Umschrift [wəmin] 'Weiber' (vgl. S. 42), also den Reflex von me. *o̤* (gegenüber der Entsprechung des me. *ŭ* im Singular). Derselbe Laut gilt bei ihm in *huddle* und *stutter* (S. 149 b), die zwar erst vom 16., bezw. 17. Jahrhundert an belegt sind, aber jedenfalls *ŭ-* voraussetzen. Im übrigen ist zu beachten, daß die zweisilbigen Wörter mit nordengl.-schott. *ū* für ae. *ó* vielfach sekundär Verkürzung erlitten haben (wie in der Schriftsprache *other, brother, mother*) und dabei das *ū* zu *ĭ* geworden ist, welches mit dem gewöhnlichen *ĭ* (aus me. *ĭ*) zusammenfällt. Auf diese Weise werden me. *mother, brother* zu *mither, brither*. Wenn wir nun für ae. *hunȝ, sumor* die Lautungen (und in späteren Aufzeichnungen auch die Schreibungen) *hinny, simmer* finden, so weisen sie, da me. *ĭ* ausgeschlossen ist, auf eine Basis mit *ū* aus *o̤* zurück (wie bereits Murray im NED. s. v. *honey* bemerkt hat) und erweisen somit die einstige Dehnung des *ŭ-* zu *o̤*. Diese Lautungen sind nun bezeugt: *hinny* von Murray im NED., bei Ellis in 32^2, 33 a, 35 K; *simmer* bei Ellis in 34 E, 35 K, 38 A, 39, 40, 42, auch für Cumberland von Dickinson-Prevost XLIX. Die Schreibung *hinnie, -y, -ey* kennt Murray seit dem 17. Jahrhundert (NED.), *symmer* kommt schon in dem zwischen 1513 und 1527 geschriebenen Elphynstoun-Ms. (S. 108), demnächst in dem 1570—1590 entstandenen Maitland-Ms. vor (Dunbar ed. Schipper 59/16, 71/10, 19).

Damit ist gesichert, daß die Dehnung auch den zweisilbigen Formen zukommt. Wenn also in einem Text für *come* Länge festgestellt ist, werden wir sie auch für *comes, coming* u. s. w. ansetzen und sie für Fälle wie *somer* für wahrscheinlich halten. Sicherheit ist allerdings in diesem Fall nicht zu erreichen, weil auch das graphische *o* für *ŭ* in offener Silbe vorliegen könnte. Da auch in den einsilbigen Formen *o* für *ŭ-* vor Nasalen und nach *w* bloß graphisch sein kann, ist der Umfang der Dehnung im einzelnen Fall nicht immer genau zu bestimmen. Aber sicher

ist, daß sich vielfach hinter anscheinend graphischem *o* tatsächlich *ǭ* bergen muß.

Somit haben wir zu konstatieren, daß auch in der mittelenglischen Schreibung die Längung von *ĭ-* und *ŭ-* in großem Umfang zu Tage tritt. Allerdings nicht durchgehends, ähnlich wie in den Reimen (Unters. § 511 f.): es zeigen sich auch hier Ausnahmen, zum Teil dieselben wie in den Reimen, zum Teil andere. Für jene habe ich bereits Erklärungen gegeben (Unters. a. a. O., Archiv. 102, 50 ff.). Bei dem weit größeren Material, das die Schreibung liefert, zeigt sich allerdings, daß sie nicht ausreichen. Ae. *wudu* z. B., das in den Reimen nur mit Länge vorkommt, hat nach Ausweis der Schreibung auch vielfach Kürze gehabt (Leg., Pr. Consc., Thornt., Alex. u. s. w.). Daß sie sich nicht im Reim zeigt, erklärt sich bei näherer Überlegung sehr einfach: es gab kaum ein passendes Reimwort auf *wŭd*, während solche für *wǭd* reichlich vorhanden waren (*gǭd, stǭd, mǭd, blǭd* u. s. w.). Ähnlich verhält es sich mit dem öfter bezeugten *lŭf*, dem gelegentlichen *dŭr* und anderen. Durch die Dehnung selbst wurden ja die Wörter mit langen Vokalen bedeutend vermehrt, die mit kurzen beträchtlich vermindert: daher bieten jene viel mehr Reimmöglichkeiten als diese. Die Reime liefern also ein etwas einseitiges Bild und die darauf beruhenden Erklärungen reichen nicht aus. In der Tat bietet das reichere Material der Schreibungen den Schlüssel zur Lösung des Problems.

Versuchen wir die Umgrenzung der Dehnung festzustellen, so finden wir, daß sie sehr stark wechselt und erst in den späteren Texten etwas stetiger wird. Dazu ist sie meistens durchaus nicht scharf. Kürze gilt fast ausnahmslos in der Gruppe I, für ae. *dyde* und *sume* (plur.), Länge findet sich oft in II und noch öfter in III: in diesen zwei Gruppen ist fast jedes häufiger belegte Wort irgendwo mit Länge bezeugt. Nicht selten und gerade in den ältesten Texten, sowie denjenigen, welche besonders bodenständigen oder ausgesprochen nordenglischen Charakter zeigen, finden sich Doppelformen; so *cŭm — cōme* Hom., Curs. C, G, Prick, York, Thornton, Troy; *sŭn — sōne* Hom., Curs. C, G, York, Thornton; *lŭf — lōve* Prick, York, Thornton, Troy; *gŭm — gōme* Hom., Curs. C; *dŭr — dōre* Curs. G,

Wall.; *wŏd* — *wōde* Thornton, Dougl., Bann.; — *lĭf* — *lēve* Cursor G, Prick, York; *gĭf* — *gēve* Curs. G, York, Wall., Bann.; *stĭr* — *stēre* Curs. C, York, Alex.; *wĭt* — *wēte* Curs. C, York, Thornton, Troy; *clĭp* — *clēpe* Dougl. In einigen Handschriften wird die Ywain-Regel befolgt: die gedehnten Formen beschränken sich fast ganz auf die Gruppe III. In späteren, namentlich schottischen Texten zeigt sich manchmal eine Regelung zwischen flektierten und unflektierten Formen, sei es daß jene Länge, diese Kürze haben oder auch umgekehrt. Im übrigen hat sich zumeist in jedem Wort eine der Quantitäten festgesetzt, so Kürze in *cum, mon*, Länge in *dōre, spēre, stēre*.

Ein solcher Bestand kann unmöglich etwas Ursprüngliches sein. Es ist zu vermuten, daß hier ein Lautgesetz durch die Einflüsse der Analogie gestört worden ist und die starken Schwankungen aus dem verschieden starken Wirken dieser Einflüsse zu erklären ist. Einen Fingerzeig gibt ein Zug in diesem Bild, der durch alle Texte durchgeht: daß die Dehnung in I kaum zu finden, in III am stärksten ausgebildet ist. Die Gruppe I umfaßt die Fälle, in welchen auf die Tonsilbe immer *-e* folgte, III diejenigen, in welchen dies nie der Fall war, sondern eine der Endungen *-el, -er* u. s. w., die nie verstummt ist, den Ausgang bildet. Daraus ergibt sich die Lösung: die Dehnung ist an eine volle Endung gebunden, d. h. sie ist offenbar erst eingetreten, nachdem das End-*e* verstummt war. Durch diesen Vorgang wurden ja viele zweisilbige Formen und Wörter einsilbig und offene Silben geschlossen. In solchen Fällen ist die Dehnung nicht eingetreten und daher die vielen Ausnahmen.

Verfolgen wir diesen Gesichtspunkt ins einzelne, so zeigt sich, daß sich der Tatbestand durchaus befriedigend erklären läßt.

In der Gruppe I ist danach Dehnung überhaupt ausgeschlossen. In der Tat ist sie bei ae. *sume* (plur.) nirgends zu erkennen, was freilich auch der Einwirkung des Singulars *sum* zugeschrieben werden kann. Für ae. *dyde* findet sich vereinzelt *dede*. Doch kann dies aus dem Plural ae. *dēdon* stammen (wie nhd. *tat* gegenüber mhd. *tëte* aus dem Plural *tâten*).

In der Gruppe II mußte sich zunächst in allen Flexionsparadigmen ein Wechsel ergeben. Im Substantiv: sing. *sūn*, gen. *sōnes*, plur. *sōnes*. Im starken Verbum: präs. *I cum, þou cōmes, he cōmes*, plur. *we, ye, þey cum*, ohne Pron. *cōmes*; imper. *cum, cōmes*; inf. *cum*; part. präs. *cōmand*; part. prät. *cōmen*; ger. *cōming*. Im schwachen Verbum: präs. *I livę, thou lēves* u. s. w. wie oben; dazu prät. *leved*, part. *leved*. Ähnlich ergab sich *abuvę* gegenüber *abōven*.

Daß ein derartiger Wechsel sich nicht lange halten konnte, ist klar, insbesondere bei der starken nivellierenden Tendenz des Mittelenglischen und namentlich des Nordenglischen. Es sei noch einmal daran erinnert, wie bald in dem Paradigma *I ligge, thou list, he liep, we liggep* Ausgleich eintrat. So auch hier. Der Vokal der einen Formenreihe wurde in die andere übertragen und umgekehrt: daher finden wir in den älteren Texten vielfach Doppelformen. Es konnte aber auch bloß der eine Vokal verallgemeinert werden, der den häufiger vorkommenden Formen eignete: daher tritt uns häufig nur eine Lautung entgegen. Schließlich wurde auch die Doppelformigkeit zu Gunsten einer Quantität beseitigt. Dabei gingen die einzelnen Lokalmundarten natürlich vielfach auseinander: daher die Buntheit unserer Texte, zumal die Schreiber öfter willkürlich reguliert haben mögen. So zeigt uns die Ywain-Regel eine durchgeführte Ausgleichung zu Gunsten der unflektierten Formen, während in späteren Texten (wie in den Yorker Spielen, Alexander u. s. w.) wieder das alte Schwanken zu beobachten ist. Das weist darauf hin, daß eine solche Regelung in der gesprochenen Sprache noch nicht, mindestens nicht allgemein, vollzogen war, zumal auch die Dichter in den Reimen uns öfter Formen mit Länge erkennen lassen.

Im einzelnen kann man noch manchmal die Gründe für das Überwiegen der einen oder anderen Quantität erkennen. Bei den Verben würde man nach anderen, ähnlichen Ausgleichungen erwarten, daß zumeist der Vokal der 2. und 3. sing. den Ausschlag gibt, also die Länge. Bei *cuman* und **ʒifan* war aber (worauf schon Arch. 102, 57 hingewiesen ist) infolge ihrer Bedeutung der (einsilbige) Imperativ besonders häufig, und dadurch wird das Gewicht der flexions-

losen Formen vermehrt. So erlangt schließlich die Kürze bei ersterem fast immer, bei letzterem vielfach die Oberhand. Nur im part. prät. ae. **ȝifen*, das mit den Partizipien der ersten Klasse starker Verba wie *drifen*, *scrifen* u. s. w. eine Reihe bildet, hält sich die Länge manchmal auch dann, wenn in den übrigen Formen Kürze allgemein geworden ist (so im Bruce und den schottischen Legenden oben S. 94, 100). Bei den schwachen Verben *lifian*, *prician*, *stician*, *spyrian*, *styrian* wird das Gewicht der 2., 3. sing. durch das ebenfalls zweisilbige Präteritum und Partizipium vermehrt: daher überwiegt in ihnen gewöhnlich die Länge.

Einige Verben zeigen besondere Verhältnisse. Neben *lufian* steht das Substantiv *lufu*, bei dem der Singular häufiger war als der Plural und das zunächst wohl vorwiegend Kürze entwickelte. Von da kam sie auch öfter ins Verbum. Später überwiegt in beiden Länge. Ähnlich stand dem Verbum *wunian* das Adjektiv *wune* zur Seite, welchem, da es nach dem Verstummen des *-e* völlig endungslos wurde, konstante Kürze zukam. Da nun dieses häufig war und in seiner späteren Form *wont* (vgl. Hupe, E. St. 11, 493) sich besonders stark mit dem Partizipium *woned* berührte, wurde die Kürze auch im Verbum fast allgemein: Länge ist nur in einigen Reimen zu erkennen (Unters. § 511). Die ständige Kürze in *dynian* und *dyne* erklärt sich aus dem letzteren, das viel häufiger ist als das Verbum, nach dem Arch. 102, 72 Gesagten: die Basis für die nordhumbrische Entwicklung war wahrscheinlich **dyn(n)*, flekt. **dynnes*. Übrigens kommt es, entsprechend seiner Bedeutung, fast nur im Singular vor, in dem ja die Kürze in jedem Fall erhalten bleiben mußte. Bei *witan*, dem die Präsensformen auf *-es* fehlen (erst spät und ganz vereinzelt tauchen derartige analogisch gebildete Formen auf, vgl. oben S. 101), überwiegen die einsilbigen Formen und daher die Kürze. Bei *munan* sind zweisilbige Formen äußerst spärlich (vgl. oben S. 5), daher ist die Kürze fast alleinherrschend: in den Schreibungen sind die Spuren von Länge so unsicher (vgl. Curs. C, oben S. 21 f.), daß man ihren Bestand ganz bezweifeln möchte, wenn nicht gelegentliche Reime sie wahrscheinlich machten (Unters. § 511).

Bei *sunu* mag das Vorwiegen der Länge mit der Häufigkeit des Genetivs auf *-es* zusammenhängen, welcher das Gewicht des zweisilbigen Plurals verstärkte.

In den übrigen Fällen sind derartige Gründe für das Vorwiegen der einen oder anderen Quantität nicht mehr zu erkennen. Das ist aber bei analogischen Ausgleichungen durchaus nicht verwunderlich.

In der Gruppe III wäre nach unseren bisherigen Ausführungen durchgängige Länge zu erwarten, und diese ist keineswegs zu finden. Indessen ist zu beachten, daß die hiehergehörigen Formen nur nach der einen Seite hin isoliert sind: sie stehen nicht im Wechsel mit einsilbigen Formen. Aber auf der anderen Seite stehen ihnen vielfach dreisilbige zur Seite. Das ursprüngliche Flexions-*e* (ae. *myrize* u. dgl.) kommt allerdings nicht mehr in Betracht, aber wohl die auch nach dem Verstummen des End-*e* noch eine Silbe bildenden Endungen: bei den Verben *-es, -and, -ing, -ed*, bei den Substantiven *-es*, bei den Adjektiven *-er, -est, -ly*, vielfach auch *-ness*. Neben *fliker* (ae. *flicorian*) steht *flikeres, -ed, -ing*, neben *widow* der Plural *widowes*, neben *miry* die Formen *miriest, mirily*. Nach den Anglia 20, 335 ff. dargelegten Quantitätsgesetzen unterbleibt aber die Dehnung in offener Silbe in dreisilbigen Wörtern: somit ergab sich auch hier vielfach ein Vokalwechsel innerhalb eines Flexionsschemas oder einer Gruppe nahe verwandter Formen, der zu Doppelförmigkeit führte, bis ein Laut verallgemeinert wurde. Wir haben also hier nur dasselbe Schwanken, welches bei der Dehnung von *ă-, ĕ-, ŏ-* in Wörtern auf *-el, -er, -en, -y* u. s. w. schon längst konstatiert ist: wie *făder* und *fāder* so stehen sich *crĕpel* und *crīpel, flĕker* und *flīker* gegenüber, wie *bŏdi* und *bōdi* (vgl. Koeppel, Archiv 104, 59; 284) so *mĕri* und *mĭri, wĕdow* und *wĭdow*. Nur ist in unseren Fällen die Zahl der zweisilbigen Formen infolge des Verstummens des End-*e* größer und daher die Dehnung häufiger. In me. *gadere(n)* konnte, wenigstens im Süden, überhaupt keine Dehnung eintreten, weil sämtliche Formen des Verbums dreisilbig waren. Zur Zeit der nördlichen Dehnung des *ĕ-*, nach dem Verstummen des End-*e*, war dagegen ein Wort wie *flikere(n)* zu *fliker* geworden und so die Dehnung möglich.

Diejenigen, welche noch an den älteren Erklärungen der Quantitätsverschiebungen festhalten, werden sie übrigens ohne Schwierigkeit auf diese völlig parallelen Fälle übertragen. Wer me. *făder* mit der Synkope in *fadres* u. dgl. zusammenbringt, kann die Kürze in *cripel, fliker* aus den flektierten und synkopierten Formen *criples, flikres, -ed* ableiten. Wer in *bŏdi, Săterday* die Wirkung eines Nebentons sieht, kann sich auf dieselbe Weise *mĭri* und *hĭderward* zurechtlegen. Daß diese Erklärungen nicht ausreichen, glaube ich freilich a. a. O. gezeigt zu haben, und die lehrreiche Abhandlung Koeppels Archiv 104, 25 ff., 279 ff. hat meiner Auffassung neue Stützen gebracht (vgl. S. 52, 59, 284).

Auch in dieser Gruppe lassen sich in einigen Fällen die Gründe für das Überwiegen der einen oder anderen Quantität erkennen. Die Adjektiva ae. *yfel* und *mycel* bildeten keinen Komparativ und Superlativ, auch kein Adverbium auf *-ly*. Neben dem letzteren steht wohl ein Substantiv auf *-ness* und ein recht seltenes schwaches Verbum (S. 34), neben dem ersteren das gleichlautende Substantiv, das einen Plural auf *-es* bildet. Aber die sich so ergebenden dreisilbigen Formen sind doch bedeutend in der Minderzahl: daher erscheinen diese zwei Wörter in den Texten, die überhaupt die Veränderung des *ĭ-* zum Ausdruck bringen, mit großer Regelmäßigkeit mit *e*. Von *sicor* und *bysiȝ* sind die Adverbien auf *-ly*, demnächst auch die Substantive auf *-ness* in manchen Texten sehr häufig: es ist darum begreiflich, daß sie öfter mit Kürze erscheinen (insbesondere in den späteren schottischen Texten). Ae. *hunez* kommt infolge seiner Bedeutung kaum flektiert vor, *sumor* nicht sehr häufig. Bei ihnen ist daher Länge zu erwarten, und in der Tat sprechen die mittelenglischen Schreibungen nicht dagegen, während die heutigen Dialekte ihre Spur deutlich aufweisen (oben S. 117). Im ersteren Falle könnte sich Kürze wohl nur in Kompositis wie *hunizcamb* ergeben. Ähnlich wäre für ae. *butere* Länge zu erwarten. Das Wort kommt in unseren Texten selten vor (*buttur* Curs. C, *butter* Curs. G, *botures* Thornt., *buttir* Bann.) und hat meist *tt*, freilich in Texten, die gelegentlich Konsonanten auch nach Länge verdoppeln. In den heutigen Mundarten gilt nach den Belegen bei Ellis überall Kürze. Das ist etwas auf-

fällig, obwohl aus dem letzteren Umstande, nach dem was oben S. 115 über *muckle* gesagt wurde, kein zwingender Schluß zu ziehen ist. Jedenfalls wird zu beachten sein, daß wir über die Form des Wortes im Altnordhumbrischen nichts wissen, weil es nicht belegt ist, und daß im Spätwestsächsischen neben *butere* zweimal *buttor-(fleoze)* erscheint (Wright-Wülker 121, 13; 18). Die Gemination würde sich aus der zu Anfang des 9. Jahrhunderts zweimal belegten Form *butre* (Sweet, O. E. T., Charters 37/20, 41/63) sehr gut erklären. Es ist also wohl möglich, daß im Anglischen in diesem Wort (ausschließlich oder vorwiegend) Geminata galt, und daher später keine Dehnung eintrat.

Isolierte Formen scheinen die Adverbien *hider, pider, hwider* zu sein: sie würden also konstantes *e* erwarten lassen, während sie dies tatsächlich zwar anfangs zeigen, später aber, namentlich in den schottischen Texten, vielfach Kürze haben. Es ist indes zu beachten, daß ihnen schon im Altenglischen zum Teil erweiterte Formen zur Seite stehen (*hidres, pid(e)res,* Sievers § 321, Anm. 3) und in unseren Texten die Bildungen *hiderward, -to, -till* häufig sind. Diesen kam aber als dreisilbigen Formen Kürze zu, die aus ihnen auch in die einfachen Formen eingedrungen sein kann.

Schwieriger liegen die Verhältnisse bei den Partizipien der ersten Klasse starker Verba, wie ae. *drifen, writen* u. s. w. Da im Nordenglischen der Plural Präteriti (ae. *drifon, writon*) schon früh den Vokal des Singulars (ae. *dráf, wrát*) erhielt (vgl. Wackerzapp S. 28 ff.), standen die Partizipien innerhalb des Flexionsschemas völlig isoliert da. Nach dem Verstummen des End-*e* waren sie stets zweisilbig und sollten daher durchaus Dehnung aufweisen. Aber schon in gewissen nordenglischen Texten, die sonst die Veränderung des ĭ deutlich zum Ausdruck bringen, zeigen *writen* und *smiten* Kürze (Nordengl. Leg., S. 47, und namentlich Alex., S. 66), und in den schottischen Texten haben nicht nur diese zwei Formen immer ĭ, sondern es wird auch in den anderen Partizipien häufiger, insbesondere denen mit innerem *t* und *k*. Das scheint gegen unsere Formulierung des Dehnungsgesetzes zu sprechen. Eine Vermutung ist naheliegend: hat es etwa im Norden wie im Süden Partizipien ohne *-en* gegeben, die die Quelle der Kürze wären? Solche Formen tauchen

in der Tat gelegentlich in Nordengland und etwas später in Schottland auf: *smytte* York (S. 57), *glid, slide* Alex. (S. 65), *gyf, gif, drive, write, smyte, wit* Douglas (S. 106); ähnlich: *bynom* Ev. Nicod. (S. 38), *nome, y-nom* Wall. (S. 99), *get* Dougl. 55/33, 146/6, *forȝet* 23/5, 88/32, 189/7, *hait* 19/5, *eit* 158/11, *tak(e)* 71/4, 94/0, *schaip* 74/24, *fall* 90/6, *draw* 80/31, 85/13, *blaw* 80/32, *knaw* 92/12, 29, 156/1. Zu vergleichen ist *riz* in der Mundart von Cumberland (Dickinson-Prevost S. LXIV). Es fragt sich nur, ob wir in diesen wenigen Belegen Reste eines früher größeren Bestandes vor uns haben oder ob sie nicht vielmehr aus dem Süden entlehnt sind, zumal sie in den Handschriften des 15. Jahrhunderts noch spärlich vorkommen. Daß bei Douglas auch Kurzformen auftreten, die dem Süden fremd sind, wie *knaw* u. dgl., beweist nichts: sie könnten hyperschriftsprachliche Bildungen sein. Zu beachten ist auch, daß sie vorwiegend im Reime stehen. Ich halte es daher für unwahrscheinlich, daß *writ, smit* u. s. w. je im nordhumbrischen Gebiet in größerem Umfang galten.

Sehr bemerkenswert ist aber, daß diese Abweichung von dem zu Erwartenden mit einer Eigentümlichkeit der altnordhumbrischen Schreibung übereinstimmt (vgl. Arch. 102, 59 f.). *Writen* und *smiten* erscheinen da fast immer mit *tt* (die Verhältniszahlen sind 49 : 2 und 2 : 0), ähnlich *sliten* (8 : 4), *ȝripen* (2 : 0), *-ȝoten* (8 : 0). Fassen wir diese Schreibung buchstäblich, als Hinweis, daß neben den ursprünglichen Formen vielfach solche mit Geminata bestanden, so würde sich sehr gut erklären, warum in der mittelenglischen Zeit diese Partizipien vielfach Kürze bewahren. Im Schottischen hätte sich von den Verben mit *t* aus, die sehr häufig waren, die Kürze auch auf andere Partizipien ausgedehnt, die im Nordenglischen auch im 15. Jahrhundert noch regelrecht Länge zeigen, wie *risen, driven* u. s. w. Der Endpunkt wäre z. B. im heutigen südschottischen Dialekt erreicht, wo sämtliche Partizipien *i* haben (Murray S. 203 ff.).

Diese Erklärung hat m. E. sehr viel Bestechendes für sich, weil die alt- und mittelenglischen Erscheinungen so gut übereinstimmen. Es erübrigt dann freilich die Frage, wie denn die altnordhumbrischen Geminaten entstanden sind, die etwas anderes bedeuten würden als ich Arch. 102,

63 angenommen habe. Ich weiß darauf noch keine befriedigende Antwort. Jedenfalls aber scheint es mir methodisch richtig, die dargelegte merkwürdige Übereinstimmung im Auge zu behalten.

Im allgemeinen aber wird man m. E. sagen dürfen, daß die Sonderstellung dieser Partizipien keinen genügenden Anlaß gibt, an dem Bestande eines sonst so deutlich zu Tage tretenden und den Tatbestand so ungezwungen erklärenden Lautgesetzes zu zweifeln.

In die Gruppe III gehören auch die Weiterbildungen von ae. *brytnian, ʒlisnian, *blysnian* und **hlysnian*, obwohl der altenglische Vokal nicht in offener Silbe stand. Denn nach dem Verstummen des *-e* ergaben sich *bri-tn̥, gli-sn̥, bli-sn̥, li-stn̥*, mit silbischem *n*, das natürlich *-en* geschrieben wurde, und in diesen zweisilbigen Formen trat ebenso Dehnung ein wie in *fliker* und ähnlichen. Daß wir die Anzeichen dafür tatsächlich finden (S. 66ff.), beweist, daß die Dehnung erst nach dem Verstummen des *-e* erfolgt sein kann. Denn während man sich immerhin in einem Fall wie *flikere(n)* eine zweisilbige Form *fli-kre(n)* als Basis für die Dehnung denken kann, ist es doch höchst unwahrscheinlich, daß jemals eine Silbentrennung *bri-tne(n)* oder gar *li-stne(n)* gegolten habe.

Noch einige Züge des Tatbestandes, das fast ständige *i* der ältesten Texte auch in der Gruppe III sowie das Auftreten der Gruppe IV, erheischen eine Besprechung und Erklärung. Sie hängen zusammen mit der Chronologie unseres Lautwandels.

Die Dehnung tritt erst nach dem Verstummen des End-*e* ein. Daß dieses nördlich vom Humber sehr früh erfolgt ist, steht schon längst fest. Die im Vorangegangenen durchgeführte Beobachtung der Schreibgewohnheiten hat uns gezeigt, daß auch die Schreiber der ältesten nordhumbrischen Texte kein *-e* mehr sprachen. Wenn es im Verse noch öfter für metrische Zwecke verwendet erscheint, insbesondere im Stabreimvers, so kann dies nichts beweisen: es ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung, daß die Sprache der Dichtung ein altertümlicheres Gepräge hat, und dies begreift sich vor allem beim Stabreimvers, der auch im Stil, ja im Wortschatz von der gesprochenen Sprache (wie

sie uns die Prosa der Zeit erkennen oder wenigstens vermuten läßt) so weit absteht. Wir haben uns also vorzustellen, daß in der lebendigen Umgangssprache im Norden schon vor dem Beginn des 14. Jahrhunderts das End-*e* verstummt ist, obwohl es die Dichtung zum Teil noch traditionell weiterführt. Die Lautwandlungen vollziehen sich aber in der gesprochenen Sprache des alltäglichen Verkehrs.

Eine weitere chronologische Beziehung ergibt sich bei *ŭ-* (vgl. Unters. §§ 529, 127). Das durch die Dehnung entstandene *ǭ* schlägt, wie die mittelenglischen Reime und die neuenglischen Dialekte lehren, dieselbe speziell nordhumbrische Entwicklung zu einem *ü*-artigen Laute ein wie das sonstige me. *ǭ*. Die Veränderung dieses Lautes tritt uns aber schon in Reimen des 14. Jahrhunderts entgegen, muß also um diese Zeit schon deutlich ins Ohr gefallen und schon vor 1300 eingetreten sein. Wir erhalten also die Reihenfolge: 1. Verstummen des End-*e*, 2. Dehnung des *ŭ-*, 3. nordhumbrische Modifikation des *ǭ*, und alle drei Vorgänge müssen vor 1300 liegen, der letzte mindestens in seinen Anfängen. Die Dehnung des *ŭ-* vollzog sich somit im 13. Jahrhundert und damit stimmt gut überein, daß sie uns schon in den ersten Texten deutlich vor Augen tritt.

Die Dehnung des *ĭ-* wäre man von vornherein geneigt, um dieselbe Zeit anzusetzen. Aber es ist natürlich auch möglich, daß sie etwas früher oder später eingetreten ist. In unserem Material zeigt sich ein gewisser Unterschied im Auftreten der Spuren der Dehnung, insofern die für *ĭ-* in den ersten Texten noch recht spärlich sind. Es wäre freilich ein Fehler, in den ersten *e* den Beginn der Dehnung zu sehen. Bei Lautveränderungen folgt die Schreibung ja immer erst ein Stück hinterdrein, und in unserem Falle war das Beharren der älteren Schreibung *i* umso leichter, da der qualitative Unterschied zwischen dem ursprünglichen offenen *i* und dem neu entstandenen geschlossenen *e* nicht so groß war und die Quantität in den zweisilbigen Formen, in denen der Lautwandel ursprünglich eintrat, ja auch sonst nicht ausgedrückt wurde (vgl. *fares, fader, even, lady* u. s. w.). Es mochte also vielen Schreibern zunächst gar nicht zum

Bewußtsein kommen, daß zwischen *I live* und *he lęves* ein anderer als ein quantitativer Unterschied bestand (der nach dem sonstigen Schreibgebrauch unbezeichnet blieb), was wir im Auge behalten müssen, da wir, wenigstens im Deutschen, an eine scharfe Scheidung von *e* und *i* gewöhnt sind. Dazu kommt, daß ja auch in den einsilbigen Formen die Längenbezeichnung (durch End-*e*) in den ältesten Texten noch sehr unsicher ist: auch wenn ein Schreiber schon *I lęve* sprach, konnte er noch an dem traditionellen *lif* in der Schreibung festhalten. Das wird durch die Tatsache bewiesen, daß gerade in diesen ältesten Texten auch für sicheres *e* gelegentlich *i* geschrieben erscheint. Diese sonst dem Mittelenglischen fremde und auffällige Eigentümlichkeit möchte ich geradezu daraus erklären, daß um jene Zeit ein *ę* aus *ĭ*- entstanden war und daher die Schreibung bezüglich dieser zwei Zeichen unsicher wurde.

Wie immer dem übrigens sei: wenn die ersten *e* für *i*- auftauchen, müssen wir vielmehr konstatieren, daß der Lautwandel schon so weit gediehen ist, daß sogar die Schreibung anfängt, von ihm Notiz zu nehmen. Dazu stimmt, daß schon die ersten *e* zum Teil in Wortformen auftreten, in denen sich der Lautwandel selbst gar nicht vollzogen hat, sondern in die sein Ergebnis durch Übertragung eingedrungen ist, nämlich in ein- und dreisilbigen Formen (*wet, desseli* Curs. E, *lef, flekerid* Hom., *men(e), sper(e), clep(e), sekernes, desseli* Curs. C u. s. w.). Gewiß ist also zur Zeit der ersten uns erhaltenen Niederschriften auch die Dehnung des *ĭ*- schon eingetreten.

Aber das Nachhinken der Schreibung gegenüber lautlichen Veränderungen ist natürlich in allen Fällen anzunehmen. Wenn die Schreiber unserer ersten Texte erst anfangen, von der Dehnung des *ĭ*- Notiz zu nehmen, während sie die des *ŭ*- schon deutlich zum Ausdruck bringen, so scheint dies doch ein Zeichen einer leichten chronologischen Verschiedenheit zu sein. Dazu stimmt, daß die Dehnung des *ŭ*- im Reim in allen nicht zu kurzen Texten zu Tage tritt, die des *ĭ*- dagegen in einigen älteren nicht (wie namentlich im Psalter, den nordenglischen Homilien und den Legenden, vgl. Arch. 102, 49). Es ist also wahrscheinlich, daß diese etwas später erfolgt ist,

obwohl beide schon vor Beginn unserer Texte, im 13. Jahrhundert, eingetreten sind.

Im Anschluß an diese Datierung ergibt sich eine Frage. Das 13. Jahrhundert ist die Zeit, in welcher südlich vom Humber *ă, ĕ, ŏ* in offener Silbe gelängt wurden: um die Mitte des Jahrhunderts war dieser Vorgang vollzogen. Ist dies nun auch im Norden der Fall gewesen und sind hier etwa sämtliche Kürzen in offener Silbe ungefähr gleichzeitig gelängt worden, also nach dem Verstummen des End-*e*? Dann müßte auch bei *ă-, ĕ-, ŏ-* in vielen Flexionssystemen Wechsel zwischen Kürze und Länge sich ergeben haben und als Endergebnis wäre eine ähnlich unscharfe Umgrenzung der Dehnung zu erwarten wie bei *ĭ-, ŭ-*. In der Tat nun finden sich im Norden auch bei *ă-, ĕ-, ŏ-* verschiedene Ausnahmen von der Dehnung (Arch. 102, 52 ff.), und in dem oben zusammengetragenen Material an Schreibungen zeigen sich mannigfache Spuren: *mak, tak, brek, get* und andere verraten oft genug Kürze. In einem Text (Hay's Book of Arms, S. 84) scheint die Schreibung sogar auf einen Wechsel *māk — mākes* zu deuten. Aber dies ist ein ziemlich später Text, und im ganzen nimmt, nach dem bis jetzt vorliegenden Material, die Dehnung bei *ă-, ĕ-, ŏ-* doch einen größeren Raum ein als bei *ĭ-, ŭ-*. Auch erscheinen bei jenen die Kürzen, soweit wir sehen können, immer nur vor gewissen Konsonanten, während sie bei *ĭ-, ŭ-* in jedem Wort da oder dort bezeugt sind. Ich halte es daher für wahrscheinlich, daß die Dehnung der mittleren Kürzen von der der Vokalextreme zeitlich getrennt ist, daß sie noch zur Zeit, als das End-*e* gesprochen wurde, eintrat und daher ihre Umgrenzung viel klarer und der der entsprechenden Erscheinung im Süden ähnlich ist. Danach wird sie wohl schon ins 12. Jahrhundert zu verlegen sein: vermutlich ist sie wie mancher andere Lautwandel im Norden früher eingetreten als im Süden. Die Ausnahmen sind nach dem Arch. a. a. O. Gesagten zu erklären.

Nach dieser chronologischen Einordnung wird uns die Gruppe IV klar, die Fälle, wo früh-mittelenglische Kürzen, die aus altenglischer Länge entstanden sind, an der Dehnung von *ĭ-, ŭ-* teilnehmen. In unseren Texten kommen mit darauf deutenden Schreibungen vor ae. *bȳsen, lȳþre, stirap, wiþiȝ,*

vereinzelt *licnian, ȝifre, lȳtel, linen, slūmrian*, vielleicht auch *þūsend*, die zu me. *bisen, liper, stirap, withy* u. s. w. führen. Die Verkürzung entspringt der Stellung des Vokals vor mehrfacher Konsonanz in *lȳþre, licnian, slūmrian* u. s. w. und in den flektierten Formen wie *bȳsne*, sowie derjenigen in drittletzter Silbe in *stīrapas* u. dgl. Da sie spätestens in der Übergangszeit vom Alt- zum Mittelenglischen sich vollzogen haben muß (Morsbach S. 78), lag die Kürze im 13. Jahrhundert sicher schon vor. Was ich Arch. 102, 71 bereits vermutet habe, findet also Bestätigung.

Bemerkenswert ist, daß ae. *lȳtel* so selten diese Entwicklung mitmacht. Ich habe nur einen Beleg für *letyll* (in den schottischen Prophezeiungen, S. 92) gefunden. Das sonst ständige *i* ist vielleicht zum Teil so zu erklären wie das in *written* (oben S. 125), denn wie dieses Wort erscheint *lȳtel* im Altnordhumbrischen öfter mit Geminata, obwohl noch einfaches *t* überwiegt (Arch. 102, 60). Me. *little* hätte also zumeist Kürze vor Geminata, also überhaupt kein *ĭ*-gehabt. Andererseits wäre aber auch möglich, daß sein Vokal *ī* war (das aus der unflektierten Form *lȳtel* stammen würde) und dazu würde stimmen, daß das Wort im größten Teil Nordenglands noch heute den Laut des me. *ī* aufweist, während Schottland nur *ĭ* und gelegentliches *ŭ* (34, 37) kennt, letzteres offenbar eine Übertragung aus *muckle*. Freilich ist nicht ganz sicher, ob dies heutige *ī* alt sein muß (Arch. 102, 63 Anm.). Es ist also mit unseren Mitteln noch keine klare Entscheidung möglich. Aber wie dies Wort dazu kommen kann, eine andere Stellung als z. B. *stirap* einzunehmen, ist doch dargetan.

Nun erklären sich auch endgültig die verschiedenen Formen des ne. *bisson*, über die ich Arch. 102, 71 gehandelt habe. Daß in diesem Wort im Altenglischen *i* gegolten haben muß, wird außer durch die Etymologie auch durch moderne Dialektformen, die den Diphthong für ae. me. *ī* aufweisen, gesichert (vgl. Dial. Dict. s. v., Angl. Beibl. 8, 40), wir haben somit von der Basis *bisēne* auszugehen. Daraus ergab sich, da wohl früh das Gefühl für die Zusammensetzung verdunkelt wurde, früh-me. *bĭsen(e)*, das im Norden zu *bēsen* und *bĭsen* führte. Andererseits lag es nahe, analogisch eine unflektierte Form ae. *bisēn* zu bilden, die me.

bisen lieferte. Diese drei Formen treten uns in den verschiedenen Lautungen des Wortes in der Schriftsprache wie in den Dialekten (vgl. Angl. Beibl. a. a. O., Arch. a. a. O.) entgegen. Das *ss* mag wie das *tt* in ae. *prittiȝ* aus *pritiȝ* entstanden sein (Sievers § 230 Anm.).

Gegen die im Vorangegangenen entwickelte Formulierung des Dehnungsgesetzes scheint allerdings der Name des Flusses *Tees* zu sprechen (ae. *Tisa*), den ich Unters. § 535a angeführt habe. Indessen kann dieser einzelne Name gegen so viele andere Hinweise gewiß nicht ins Gewicht fallen, zumal bis jetzt meines Wissens keine mittelenglischen Belege für ihn bekannt sind. Es wird also eher in *Tees* eine andere Entwicklung vorliegen, als daß unser Gesetz falsch ist.

Es erübrigt uns noch, eine bemerkenswerte Tatsache zu würdigen: ganz ähnliche graphische Erscheinungen wie die besprochenen zeigen sich auch in den romanischen Lehnwörtern. Wir haben sie zunächst nur herangezogen, um uns über die Schreibtendenzen klar zu werden; aber dabei trat eine so auffallende Ähnlichkeit zwischen der Wiedergabe von roman. *u-* und *i-* und der von ae. *ŭ-*, *ĭ-* zu Tage, daß wir sie etwas näher ins Auge fassen müssen. Da die Quantitierung dieser Lehnwörter auf ganz anderer Grundlage beruht, sind sie von den Erbwörtern sicherlich scharf zu scheiden. Es wäre ein methodischer Fehler, sie gemeinsam zu deuten. Aber wenn einmal über die Verhältnisse im heimischen Wortgut Klarheit herrscht — und dies ist m. E. nun der Fall —, tritt an uns die Aufgabe heran, von diesem gesicherten Standpunkt aus auch das Lehngut zu beurteilen.

Das normannische *u* aus vulgärlat. *o* führt in offener Silbe vielfach zu me. *ū*, geschrieben *ou*, insbesondere dann, wenn im Englischen auf die Tonsilbe bloß *-e* oder eine Flexionssilbe folgt, wie *doute, spouse*. In den anderen Fällen wird teils *u*, teils *o* geschrieben: *duble — doble, culour — colour*. Die ältesten Texte haben noch vielfach *u*, später wird *o* häufiger und ist in vielen Texten das einzig übliche. Wir

haben bei unserer Untersuchung von vornherein mit der Möglichkeit gerechnet, daß dies *o* ebenso wie im Süden rein graphisch sei, offenbar unter Einfluß französisch-normannischer Schreibung, die sich vielfach bemühte, den Laut von [ü], geschrieben *u*, zu scheiden. Aber es ist auch die Möglichkeit zu erwägen, ob nicht etwa hinter diesem *o* sich derselbe Lautwandel berge, der für die heimischen Wörter nun gesichert ist. Aus der Schreibung *o* ist nichts zu erschließen. Ein Hinweis auf Dehnung zu *ǭ* läge vor, wenn dies *o* in den schottischen Texten des 16. Jahrhunderts durch *oi, ui* ersetzt würde. Aber das ist von vornherein nur spärlich zu erwarten, da *oi, ui* gewöhnlich nur in geschlossener Silbe, oder gelegentlich noch in den flektierten Formen einsilbiger Wörter auftreten. Mir ist bisher nur einmal die Schreibung *cuitlar* (für älteres *cuteler*) begegnet (Satir. Poems, XXXII 83, Sc. T. S. 24, S. 224).

Die neueren Mundarten lassen etwas mehr erkennen. Ellis hat in seiner Wortliste als Nummer 953 *cousin*, und dies Wort zeigt in Nordengland, soweit belegt, überall denselben Vokal wie die heimischen Wörter mit me. *ŭ*. Anders in Schottland. Im Dialekte Murrays, für den wir mehr Material besitzen, gilt (ɜ), der Reflex des me. *ŭ*, in *couple, trouble, colour, flourish, nourish* (147 b, 148 b) ebenso wie in geschlossener Silbe in *company, mountain, scourge, journey* (eb.). Dagegen liegt (ɔ) vor, das Ergebnis von me. *ǭ* und *ū*, in *coral, cousin, cutler, gutter, gusset* (147 a, 149 a, b), und in geschlossener Silbe in *country* (149 a). Vereinzelt kommt anderes vor: (*uo*), der Reflex von me. *ǭ*, in *covey* (148 a), wohl eine Entlehnung; (*y*), die Entsprechung des me. *ĭ* oder auch des *ǭ* in zweisilbigen Wörtern (vgl. oben S. 117), in *dozen*, wohl veranlaßt durch me. *disson*, das auf afr. *dizaine* zu beruhen scheint (vgl. NED. s. v.). Wir haben also nur mit den zwei Lauten (ɜ) und (ɔ) zu rechnen. Im übrigen Schottland ist nach Ellis *cousin* mit dem auf me. *ǭ* und *ū* weisenden Laut (gewöhnlich *ĭ*) bezeugt in 35 CO, 36 K, 38 B, sonst mit dem Reflex des *ŭ*.

Es sieht also in der Tat so aus, als ob das romanische *u-* dieselbe Entwicklung wie das heimische *ŭ-* durchgemacht hätte, also z. B. das normannische *cusin* im 13. Jahrhundert ungefähr zu **cǫ̆sin*, plur. *cŭsines* geführt hätte und

dann der übliche Ausgleich eingetreten wäre. Eine verlockende Annahme! Aber es ergeben sich Schwierigkeiten. Dieser Lautwandel könnte sich nur in sehr alten Lehnwörtern vollzogen haben, denn er hat sich ja im 13. Jahrhundert abgespielt. Derart sind in der Tat *cousin* und *gutter*: sie sind auf englischem Boden wenigstens zu Ende des 13. Jahrhunderts belegt und auch in den ältesten nordenglischen Handschriften (im Cursor) schon zu finden. *Coral* taucht aber erst zu Anfang des 14., *cutler* und *gusset*[1]) zu Anfang des 15. Jahrhunderts auf (NED.), und wenn auch die ersten Belege keinen absoluten Beweis für das Alter eines Wortes bieten, so bleiben sie doch bemerkenswert. Dazu kommt nun vor allem, daß sich derselbe (ə)-Laut auch in *country*, also in sicher geschlossener Silbe zeigt, einem Worte, das ebenfalls zu den ältesten Lehnwörtern gehört. Hier kann das (ə) unmöglich auf der Dehnung von *u-* zu *ū* beruhen, hier muß es anderen Ursprungs sein, und dadurch wird diese Möglichkeit auch für die anderen Fälle näher gerückt.

Ich habe Arch. 103, 61 im Vorbeigehen die Frage aufgeworfen, ob in diesen (ə) etwa Einfluß des vorausgehenden *c, g* vorliege, also eine palatalisierende Wirkung, welche im Schottischen aus der Lautfolge *kŭ, gŭ* ein *kü, gü* gemacht hätte. Wenn sie in *colour, couple, company* nicht eintritt, so kann dies seinen Grund in dem folgenden *l* oder Labial haben, der den *u*-Laut gehalten hätte. Man vergleiche, wie im Neuenglischen die Einwirkung des *w* auf *ă (was, war, swap)* durch folgendes *g, k* verhindert wird *(wag, quack)*. Das ebenfalls abweichende *scourge* ist vielleicht nicht dialektecht: es war wohl immer ein gewählter Ausdruck. Von heimischen Wörtern mit ursprünglichem *ku-, gu-* sind, soviel ich sehe, nur zwei belegt: ae. *cuman* und *cudu*, von denen jenes (a), dieses (ə) aufweist. Von der Seite spricht also nichts gegen die Ansetzung eines konsonantischen Einflusses. Die oben angezogene Schreibung *cuitlar* fände damit auch ihre Erklärung. Das vorliegende Material läßt also diese Annahme zu und damit erlangt sie doch einen gewissen Grad von Wahrscheinlichkeit.

---

[1]) Arch. 103, 60 irrtümlich als erst neuenglisch bezeichnet.

Völlig sicher ist jedenfalls die negative Seite: das (ə) in *country* zeigt, daß die Annahme, auch das romanische *u-* sei gedehnt worden, nicht den tatsächlichen Bestand von (ə) für rom. *u* ausreichend erklären kann. Danach wäre man geneigt, von ihr überhaupt abzusehen und das *o* für rom. *u-* für rein graphisch zu halten, derart, wie es für den Süden gesichert ist. Aber es ist im Auge zu behalten, daß das bisher vorliegende Material ziemlich beschränkt ist. Wenn etwa bei näherer Durchforschung der schottischen Texte des 16. Jahrhunderts gelegentliche Schreibungen wie **gluitoun, *fluirisch* u. dgl. (zahlreich können sie aus den angegebenen Gründen nicht sein) oder entsprechende Lautungen in den lebenden Mundarten bekannt werden, ist erwiesen, daß auch romanisches *u-* von der Dehnung erfaßt werden konnte. Sie wird ja von dem oben wahrscheinlich gemachten konsonantischen Einfluß nicht ausgeschlossen: beide Vorgänge können sich sehr gut nebeneinander vollzogen haben. Wir müssen also diese Frage vorläufig noch offen lassen: wir können höchstens sagen, daß es nach dem, was vorliegt, den Anschein hat, als ob keine Dehnung eingetreten wäre.

Eine ähnliche Erscheinung wie die eben besprochene liegt auch auf der anderen Seite des Vokalismus vor und hier scheinen die Verhältnisse klarer zu sein. Ich meine Schreibungen wie *pete* für *pity*, die schon in den ältesten Texten beginnen und später immer häufiger werden, ohne je konsequent durchgeführt zu sein. Gewöhnlich faßt man dies Schwanken zwischen *i* und *e* (das 'unfeste *i*') als ein Anzeichen, daß die Qualität des *i* offen war. An eine Dehnung des *i-* zu *ę* denkt wohl niemand. Viele werden sie sogar für völlig ausgeschlossen halten und wohl gar aus diesem Tatbestand einen Einwand gegen meine früheren Darlegungen ableiten wollen: da das unfeste *i* hier ähnlich auftrete wie in den heimischen Wörtern, so müßte es in beiden Fällen auf der gleichen Grundlage beruhen und daher könne man an die Dehnung des heimischen *ĭ-* nicht glauben. Dagegen ist vor allem einzuwenden, daß letztere durch die Zeugnisse des Reimes, der Schreibung und der lebenden Mundarten bereits gesichert ist und es daher unsere Aufgabe sein muß, von diesem festen Punkt ausgehend, die

Deutung ähnlicher Erscheinungen in den romanischen Wörtern zu versuchen.

Da ist nun zunächst zu bemerken, daß auch für dieses *e* später, in den schottischen Texten, gelegentlich *ei* auftritt. Neben dem Plural *spretes* (fr. *esprit*) findet sich öfter *spreites* (Craft of Deyng, Dougl., Bann.) und daneben der Singular *spreit* (eb.), der sich nur aus dem Plural erklären läßt. Weiter gehören hieher: *peite* Rat. Rav., *heiddyous* Dougl., wohl auch *cietie* Dougl. In großem Umfang sind solche Schreibungen nicht zu erwarten nach den für den Gebrauch des *ei* geltenden Grundsätzen (oben S. 114).

Sehr bemerkenswert sind die Verhältnisse in den lebenden Mundarten. Bei Murray erscheint in Wörtern wie *pity*, d. h. zweisilbigen romanischen Wörtern mit *i* in offener Silbe, keineswegs offenes *i*, Murrays (*y*), welches sonst me. *ĭ* wiedergibt, sondern geschlossenes *i*, Murrays (*ei*), dessen Quantität durch speziell schottische Gesetze geregelt wird (S. 97), d. h. der Reflex von me. *ē*. So in *pity, city, finish, guinea, Britain*, aber auch in Fällen, die offenbar in jüngerer Zeit entlehnt sind: *critic, civil, miser, pinion*, den Wörtern auf *-ition* u. s. f. (146 b). Nur wenn der Vokal im Hiatus steht, in *giant, lion, riot, dial, trial* gilt der Diphthong, der dem me. *ī* in solcher Stellung entspricht (147 a). Das geschlossene *i* erscheint überdies auch in dreisilbigen Formen wie *library, cylinder*, ferner in einsilbigen oder oxytonierten Wörtern wie *site, cite, type, polite, oblige*, den Bildungen auf *-ise, -ize* u. s. w. Für die anderen Dialekte haben wir nur das Material Ellis', das speziell bei den meisten romanischen Wörtern äußerst dürftig ist. An hieher gehörigen Belegen habe ich nur gefunden: *viper* in 35 O (S. 746) mit der Lautung [*i*]. Sonst erscheint in diesem Wort der übliche Diphthong, der aber wohl von der Schriftsprache eingeführt sein könnte.

Aus diesen Lautungen folgt doch, daß diejenigen Wörter, die schon zur Zeit des mittelenglischen Vokalismus in der Sprache vorhanden waren und seither in lebendigem Gebrauch standen, also mit dem anderen Sprachmaterial sich entwickelt haben, damals die Lautung *ē* gehabt haben müssen. Als das heutige schottische [*sịk*] noch *sęk* war, muß das jetzige [*sịti*] noch *cęti* gewesen

sein, wofern nicht eine Störung in der Lautentwicklung eingetreten ist, die anzunehmen, in diesem Fall kein Grund vorliegt. Dabei ist allerdings zu beachten, daß die Zeit, wo noch *sęk* galt, im Norden ziemlich weit zurück liegt. Der Übergang von me. ę zu ne. [ī] ist im Süden um 1500 im wesentlichen abgeschlossen, im Norden hat er sich aber früher als im Süden vollzogen (Unters. § 181). Wir haben uns also vorzustellen, daß hier die Stufe [ī] schon im 15. Jahrhundert, wahrscheinlich schon zu Anfang, wenn nicht etwa noch früher, erreicht wurde. Um diese Zeit waren aber viele von den oben angeführten Wörtern noch gar nicht aufgenommen.

Stellen wir uns nun einmal die Verhältnisse im schottischen Vokalismus im 15. Jahrhundert vor. Das me. ī war sicher offen (Unters. § 517 f.); me. ę hatte die Lautstufe *i*, u. zw. wohl geschlossenes *i*, erreicht, während me. ī mindestens zweigipflig, wahrscheinlich schon leicht diphthongiert war. Da konnte es sich leicht ergeben, daß das ī in den romanischen und den französisch ausgesprochenen lateinischen Lehnwörtern dem heimischen Laut, der aus me. ę erwachsen war, qualitativ näher stand als dem me. ī oder ī und daher durch ihn wiedergegeben wurde. So erklären sich viele der Murrayschen Lautungen, insbesondere die in gelehrten Wörtern, aber auch die mittelenglische Schreibung mit *e* in jüngeren Lehnwörtern: es war natürlich, daß man das geschlossene *i* durch dasselbe Zeichen ausdrückte wie sonst, andererseits auch begreiflich, daß man vom französischen oder lateinischen Schriftbild beeinflußt wurde und daher doch vielfach *i* schrieb. Den das me. ę repräsentierenden Laut werden also manche romanische Lehnwörter durch Lautsubstitution erhalten haben, die sich daraus ergab, daß die spezifisch mittelenglischen Lautwerte im Norden ziemlich früh verändert wurden.

Etwas Ähnliches zeigt sich im Süden in *esteem* aus frz. *estimer*. Das Wort ist 1475 zum ersten Mal belegt. Die einfachste Erklärung für das *ee* ist die, daß damals *ee* (me. ę) bereits [ī] lautete und der dem frz. *i* am nächsten stehende englische Laut war. Dasselbe Verhältnis liegt bei *redeem* vor, das ebenfalls schon im 15. Jahrhundert, in der Chronik Capgraves (der 1394—1464 lebte), in der Schreibung *redeme*

vorkommt (Rer. Brit. Script. Vol. I, 1858, S. 135, Z. 5). Völlig deutlich ist ferner *gleek* (der Name eines Kartenspiels), das 1533 zum ersten Mal belegt ist und nichts anderes als afr. *glic* wiedergeben kann (vgl. NED. s. v.). Etwas weiter ab steht *genteel*, da diese Form erst zu Ende des 17. Jahrhunderts auftritt (NED. s. v.). Daß solche Fälle im Süden selten sind, wird seinen Grund darin haben, daß die meisten mündlich aufgenommenen Lehnwörter vor der Veränderung des me. ę̄ und ī eindrangen. In Schottland, wo diese früher eintrat, ist das chronologische Verhältnis vielfach umgekehrt.

Was hier zunächst für Schottland erschlossen wurde, wird gewiß auch für Nordengland gelten: diese Gebiete gehen bezüglich der Chronologie der Lautvorgänge ja immer Hand in Hand.

Aber es ist klar, daß sich auf die angegebene Weise nicht alle in Rede stehenden Fälle erklären lassen, sicher nicht solche wie *pity, city*, die zu den ältesten Lehnwörtern gehören und zur Zeit, als auch nordhumbrisch me. ę̄ noch [ę̄] lautete, gewiß schon in der Sprache vorhanden waren. Für sie gilt die oben S. 135 gegebene Erwägung, sie müssen im 14. Jahrhundert *pę̄ti, cę̄ti* gelautet haben, und diese Formen konnte man nach den damaligen Schreibregeln nicht anders als durch *pety, cety* wiedergeben, wie tatsächlich oft genug geschrieben wird. Wie sind diese Formen zu erklären?

Vorerst ist zu beachten, daß auch im Anglo-Normannischen und gelegentlich sogar im kontinentalen Französischen (Behrens 104, Schwan-Behrens § 81 Anm.) die Schreibung in solchen Fällen zwischen *i* und *e* schwankt: man könnte vermuten, daß die englische Sonderentwicklung in diesen Schwankungen der Quellsprache begründet ist. Das ist mir aber sehr zweifelhaft. Es muß nämlich auffallen, daß im Mittelenglischen die *e*-Schreibungen zunächst, im 14. Jahrhundert, wohl ausschließlich nur im Norden (und dem häufig mit ihm gehenden nördlichen Rand des Mittellandes) sich finden, in Texten, die auch in den heimischen Wörtern *e* für *ĭ*- kennen, während die südhumbrischen Landstriche vor dem Ausgang des 14. Jahrhunderts dergleichen kaum, oder doch nur höchst vereinzelt aufweisen. Fälle wie *glorefye*

Ayenbite 270, wo der Vokal in (französisch und englisch) unbetonter Silbe steht, gehören natürlich nicht hieher. Auch im Süden tauchen derartige *e* auf im 15. Jahrhundert, aber wieder zusammen mit *e* für *ĭ-* in heimischen Wörtern, wovon wir noch sprechen werden (Kap. V). Also gerade zu der Zeit, wo der anglo-normannische Einfluß noch lebendig war, und in den Gegenden, wo man ihn am ehesten erwarten würde, sind die *e*-Schreibungen kaum zu finden. Ich glaube daher, daß wir von einer Erklärung von dieser Seite her im großen und ganzen absehen müssen. In einzelnen Fällen mag eine französische Grundlage mit *e* von Bedeutung gewesen sein, für die Hauptmasse wird dergleichen nicht in Betracht kommen.

Wir haben vielmehr davon auszugehen, daß die *e* für *i-* in romanischen Wörtern nur in solchen Handschriften auftreten, die auch *e* für heimisches *ĭ-* kennen. Dies drängt zur Frage, ob nicht in den Lehnwörtern derselbe Lautwandel eingetreten sei wie im Erbgut.

Fassen wir noch einmal unser mittelenglisches Material ins Auge, so finden wir, daß in den Handschriften, die noch aus dem 14. Jahrhundert stammen, dies *e* nur in einem ziemlich kleinen Kreis von Wörtern erscheint. Nach der Zahl der Handschriften, in denen sie vorkommen, geordnet, sind es folgende: *pete* (6), *preve* und Ableitungen (6), *presoun* (4), *cete* (4), *velany* (3), *reches* (2), — *merrour* (1), *terand* (1), *weket* (1), *suspecioun* (1), *trenyte* (1). Auch im Prick of Conscience finden sich nur Wörter dieser Liste *(pete, cete, presoun, suspecioun)*. Erst die Handschrift der Yorker Spiele, die zwischen 1430 und 1440 entstanden ist, und die ungefähr gleichzeitige Thornton-Handschrift bieten eine größere Anzahl. Aber auch hier und in späteren Texten treten uns die schon im 14. Jahrhundert häufigeren Fälle wieder in erster Reihe entgegen.

Es ist nun bemerkenswert, daß diese zu den ältesten Lehnwörtern gehören: *pity, privy, prison, city, villany, riches* sind im Süden schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts belegt (Behrens S. 10ff.), *prison* kommt sogar schon in der Chronik zum Jahr 1076 vor. Danach ist es wahrscheinlich, daß sie auch im Norden schon im 13. Jahrhundert vorhanden waren, und damit gewinnen wir die

chronologische Möglichkeit, daß diese Wörter die Dehnung des heimischen *ĭ*- mitmachten. Da nun keine andere Möglichkeit abzusehen ist, wie sie zu dem me. *ę*, das wir in ihnen für das 14. Jahrhundert sicher erschließen können, gekommen sein sollten, wird in der Tat wahrscheinlich, daß in ihnen *i*- zu *ę* gedehnt wurde. Ich glaube also, es ergab sich im Norden: *cēty*, plur. *cĭties*; *pēty* aber *he pĭties*; *prēvy* aber *prĭvily*; *prēsoun* und *prĭsoner*; *vēlain* und *vĭlany*; *rēches* und *rich*; und dann wurde wie gewöhnlich der Wechsel durch Ausgleich beseitigt. Daher die schwankende Schreibung unserer Texte, für welche in diesem Falle freilich noch ein anderer Grund vorlag: das französische oder lateinische Vorbild legte *i* nahe, auch dort wo *ę* gesprochen wurde. Daher sind offenbar gerade bei sorgfältigen Schreibern die *e* in romanischen Wörtern seltener.

Diese Entwicklung kann nur in alten Lehnwörtern eingetreten sein. Aber es ist schwer, die Grenzen zu bestimmen. Denn viele, ja die meisten Wörter werden schon geraume Zeit, bevor sie in einem Text erscheinen, aufgenommen worden sein. Hinter den *i*-Schreibungen der ersten Texte können sich vielfach *e*-Lautungen bergen, aus denselben Gründen wie in den heimischen Wörtern (oben S. 127 f.) und außerdem wegen des Einwirkens der französischen Schreibung. Darum mögen auch manche erst im 15. Jahrhundert auftauchende *e* doch auf Dehnung beruhen, wie z. B. *rever*. Andererseits können an ihr doch nur solche Wörter teilgenommen haben, die in der gesprochenen Sprache in lebendigem Gebrauch waren, nicht aber gelehrte oder poetische Wörter, die vorwiegend geschrieben und gelesen, selten gesprochen wurden. Hieher gehört vielleicht schon das *trenite* der Ywain-Hs., zumal in einem stets dreisilbigen Wort keine Dehnung eintreten kann. Auch das *suspecioun* der Legenden ist mir zweifelhaft. Wir wissen auch nicht genau, von wann an das aus me. *ę* entstandene [*i*] als Ersatz des romanischen *i* dienen konnte. Wir haben uns im Vorangegangenen ungefähr den Anfang des 15. Jahrhunderts als Grenze gedacht. Aber es wäre sehr wohl möglich, daß sie schon früher, etwa Mitte des 14. Jahrhunderts liegt, und dann wird die Zahl der Wörter, die den das me. *ę* repräsentierenden Laut durch Lautsubstitution

erhielten, wieder größer. Schließlich ist zu beachten, daß die Beziehung von *cēty, pēty* und ähnlichen zu frz. *cité, pité* bei folgenden Entlehnungen vorbildlich gewirkt haben kann, so daß der Ersatz des frz. *i-* durch *ē* analogisch eintrat und daher z. B. im Dialekt Murrays durch alle Fälle durchgeht. Ähnlich ist es wohl mit dem *i-* im Hiatus gegangen. Nur *lion* und vielleicht *giant* sind noch zur Zeit des Bestandes von me. *ī* entlehnt. Die anderen, später aufgenommenen Wörter (*riot, trial* u. s. w.) erhielten den inzwischen leicht diphthongierten Laut des me. *ī* (und nicht wie die früheren Fälle [ī], geschrieben *e*) nach dem Muster von *lion, giant*. Zum Teil mag dabei auch das Schriftbild von Einfluß gewesen sein.

Unser Ergebnis ist somit: 1) die ältesten Lehnwörter mit *i-*, deren Begrenzung mit unseren Mitteln nicht genau zu ermitteln ist, haben an der Dehnung des heimischen *ĭ-* teilgenommen; 2) eine spätere Schichte ist zu der Lautung des me. *ē*, d. h. zu [ī], durch Lautsubstitution gelangt, weil vom 15. Jahrhundert an (wenn nicht schon früher) dieses inzwischen entstandene [ī] dem romanischen *i* qualitativ am nächsten stand; 3) zwischen diesen zwei Schichten liegt vielleicht eine Gruppe von Wörtern, in denen analogisch für rom. *i-* das in anderen Fällen schon bestehende *ē* eingesetzt wurde.

Wird durch dies Ergebnis etwa wahrscheinlich gemacht, daß auch bei rom. *u-* Dehnung eingetreten und nur infolge der bei diesem Laute besonders unklaren Schreibung nicht sicher zu konstatieren ist? Doch nicht ohneweiters! Denn es ist zu beachten, daß die Dehnung des *ŭ-* wahrscheinlich etwas früher erfolgte als die des *ĭ-*. Es wäre wohl möglich, daß die ältesten Lehnwörter noch zu dieser zurecht kamen, zu jener nicht. Aber die andere Möglichkeit, daß sie an beiden teilnahmen, ist natürlich ebenfalls vorhanden: wir kommen vorläufig bezüglich des *u-* zu keiner Lösung.

Fassen wir die Ergebnisse der gesamten Untersuchung kurz zusammen, so können wir etwa folgendes sagen. Die nordhumbrische Dehnung von *ĭ-*, *ŭ-* ist allgemein; sie ist an keine andere Bedingung geknüpft als

die Stellung des Vokals in offener Silbe, also nicht an die Nachbarschaft gewisser Konsonanten; noch weniger ist sie 'sporadisch'. Aber sie ist erst eingetreten, nachdem das End-*e* verstummt war, wodurch viele früher offene Silben zu geschlossenen wurden. Daher entstand in fast allen Flexionssystemen und sonstigen Formengruppen ein Wechsel zwischen Kürze und Länge, der bald in der einen oder anderen Richtung oder in beiden ausgeglichen wurde. In den auch nach dem Verstummen des End-*e* niemals einsilbigen Wörtern, also in den Bildungen auf *-el*, *-er*, *-en*, *-y*, *-ow*, trat die Dehnung in den unflektierten zweisilbigen Formen ein, unterblieb aber in den ihnen vielfach zur Seite stehenden dreisilbigen (ob sie nun synkopiert wurden oder nicht), so daß sich auch hier ein Wechsel ergab, der ausgeglichen wurde. Daher ist fast in jedem Worte mit *ĭ-*, *ŭ-* sowohl Länge als Kürze möglich und die tatsächliche Umgrenzung der Formen mit Dehnung in den einzelnen Texten, besonders den älteren, sehr verschieden. Am deutlichsten tritt sie in den Wörtern auf *-el* u. s. w. zu Tage, namentlich denjenigen, welchen nur wenige und seltene dreisilbige Formen zur Seite stehen.

Die Dehnung des *ŭ-* scheint der des *ĭ-* vorangegangen zu sein, beide liegen aber noch vor 1300, vor unseren ältesten nordhumbrischen Niederschriften. An der Dehnung nimmt auch das *i-* in den ältesten romanischen Lehnwörtern teil; ob auch *u-*, ist infolge der besonders verwickelten Verhältnisse bei der Wiedergabe dieses Lautes mit dem uns bisher vorliegenden Material nicht festzustellen.

Zum Ausdruck kommt die Dehnung am frühesten in den Reimen, während ihr die Schreibung mit einer gewissen Verspätung nachfolgt. Davon abgesehen, tritt sie in der Schrift vor allem beim *ĭ-* deutlich zu Tage, für das nunmehr *e*, später *ei* gesetzt wird. Jedes *e* für *ĭ-* in nordenglisch-schottischen Texten bedeutet *ę*. Dem entsprechend wird für das gedehnte *ŭ-* nunmehr *o*, später *oi*, *ui*, geschrieben. Da jedoch für *ŭ* schon früher aus anderen Gründen vielfach *o* gesetzt wurde, ist nicht immer sicher zu entscheiden, wie weit *o* für *ŭ-* die Dehnung zum Ausdruck bringt.

Im allgemeinen hat sich gezeigt, daß die Schreibung der spät-mittelenglischen Handschriften keineswegs so un-

regelmäßig und wertlos ist, wie man bisher meist zu glauben geneigt war, sondern vielfach geeignet, bei gehöriger Kritik das einseitige Bild, das sich aus den Reimen ergibt, zu ergänzen. Dabei stehen große, von einem Schreiber stammende Handschriften, also literarische Texte, in erster Linie, während Urkundensammlungen, also Reihen kleinerer Texte von verschiedenen Schreibern zu verschiedenen Zeitpunkten und gar an verschiedenen Orten angefertigt, viel weniger deutliche Ergebnisse liefern und eher der Aufhellung durch literarische Texte bedürfen, als daß sie diese zu beleuchten im stande wären. Zur Klarlegung einfacherer sprachlicher Vorgänge können sich Urkunden ganz nützlich erweisen oder auch dann, wenn ein schon bekannter Lautwandel genauer datiert und lokalisiert werden soll. Aber um einen verwickelteren Sprachvorgang in seiner Eigenart zu erfassen, müssen umfänglichere Texte herangezogen werden.

Durch die aus dem umfangreichen Material der Schreibungen sich ergebenden Schlüsse werden, auch abgesehen von der Formulierung des Dehnungsgesetzes selbst, einige von meinen früheren Aufstellungen modifiziert. Vor allem zeigt sich, daß meine Vermutung, die Dehnung von *ĭ-*, *ŭ-*reiche in ihren Anfängen schon in das Ende der altenglischen Zeit zurück (Arch. 102, 63 ff.), nicht haltbar ist. Die Doppelkonsonanten nach *ĭ-*, *ŭ-* in den spät-nordhumbrischen Texten (z. B. *written, cumma*) können nicht die ersten Spuren der neuen Quantitätsverteilung sein. Da sie ferner nach den anderen kurzen Vokalen in etymologisch offener Silbe in ungefähr derselben Weise auftreten wie nach *ĭ-*, *ŭ-* (*-ȝeatta, -ȝotten, sprecca* u. s. w.) ist es wahrscheinlich, daß sie auch in dieser Stellung nicht mit den Anfängen der neuen Quantitierung zusammenhängen. Aber davon wird die Tatsache nicht berührt, daß ihre Abgrenzung eine merkwürdige Übereinstimmung mit dem Umfange der späteren Bewahrung der Kürze (trotz Stellung des Vokals in offener Silbe) aufweist: wo sie häufiger auftreten, zeigt sich auch im 14. Jahrhundert gewöhnlich Kürze. Meist läßt sich diese auch aus mittelenglischen Verhältnissen erklären (z. B. bei *cum*); in einigen Fällen, den Partizipien wie *written*, scheint sie aber

doch andere Ursachen zu haben und da liegt der Gedanke nahe, sie mit den alt-nordhumbrischen Doppelschreibungen in Zusammenhang zu bringen und diese als wirkliche Geminaten zu fassen (ob. S. 125). Ihr Ursprung ist freilich noch dunkel.

Was ich über den Parallelismus von *wit* aus ae. *witan* und *get* aus ae. *ʒetan* gesagt habe (eb. 53ff.), gründet sich auf das einseitige Bild, welches die Reime gewähren: danach schien es, daß die Dehnung von *ĭ-*, *ŭ-* nur gelegentlich unterbleibt, während sie nach Ausweis der Schreibungen bei jedem Wort unterbleiben kann. Daher sind diese Fälle zu trennen (oben S. 129). Jedenfalls kann die Kürze von *wit*, *cum* u. s. w. nicht aus den dreisilbigen Formen *witanne*, *cumende* abgeleitet werden (eb. S. 55, 57).

Von meinen früheren Einzelerklärungen bleibt nach wie vor in Gültigkeit die für die kurzsilbigen *i*-Stämme wie *dyne*, *ʒripe* (S. 72). Sie zeigen schon im Altnordhumbrischen starke Neigung in die *jo*-Stämme überzutreten, wie sie ja auch im Spätwestsächsischen gern Geminaten durchführen (*dynn*, *dynnes* u. s. w.), und diese Formen mußten natürlich im Mittelenglischen die Kürze bewahren. Dagegen ist nicht nötig, für *sŭn* nordischen Einfluß anzunehmen (S. 72), der an sich sehr wohl möglich wäre.

In meinen 'Untersuchungen' § 463 habe ich auch vermutet, daß me. *dom(e)* aus ae. *dumb* 'stumm' Länge haben könne auf Grund eines früh-me. Paradigmas *dūm* — *dume*. Das ist nach dem Dargelegten ausgeschlossen. Dehnung wäre vielmehr, da Komparativ und Superlativ bei diesem Worte nicht vorkommen, nur möglich in dem im Mittelenglischen, u. zw. speziell im Norden auftauchenden Verbum ('verstummen'), wofern es aus dem Adjektivum nach dem Verklingen des *b* gebildet wurde oder von der Form ohne *b* beeinflußt wurde. Die zwei Belege des NED. zeigen zwar noch das *b*, aber das beweist nicht, daß es auch gesprochen wurde. Jedenfalls ist aber dieses Verbum selten und in dem vorgelegten Material an Schreibungen kein sicherer Hinweis auf Länge zu finden (auch nicht in dem *dome* der Yorker Spiele, vgl. S. 59). Wir werden daher vorläufig das Wort mit Kürze ansetzen und Reime auf *cum* u. ä. dahin deuten, daß im letzteren *u* kurz geblieben ist.

Schließlich seien noch einige Worte dem Aufsatz Heusers 'Die mittelenglische Entwicklung von *ŭ* in offener Tonsilbe' Engl. Stud. 27, 353ff. gewidmet. Heuser hat bereits richtig erkannt, daß 'vor dem Verstummen des auslaut. *-e* im Nordhumbr. *u-* und *i-* nicht gedehnt sind' (S. 374). Der Gedanke ist ihm aber nicht fruchtbar geworden, weil er von den nordenglischen Texten nur zwei, die sich durch besonders regelmäßige Schreibung auszeichnen, vollständig untersucht hat — es sind das Texte, welche die Ywain-Regel befolgen — und daher nicht erkennt, daß diese Regelmäßigkeit eine einseitige Ausgleichung darstellt, der in anderen Texten weitgehende Doppelformigkeit oder Ausgleichung nach der anderen Seite gegenübersteht. Auch verliert er das rein graphische *o* für *u* in offener Silbe aus den Augen und hält andererseits an dem 'unfesten' *i* fest. Seine Behandlung der schottischen Texte (S. 384ff.) leidet darunter, daß er in der Deutung der Schreibung all zu rasch vorgeht; er unterschätzt die Bedeutung des End-*e* und hat die Beschränkungen im Gebrauch des *oi, ui* nicht erkannt. Daß sich 'in der Schreibung nur für *luif* und *abuif* sichere Länge' zeige (S. 388), ist nach unseren Darlegungen durchaus unrichtig. Heusers End-Ergebnis, die Annahme von schwebenden Vokalen (S. 389), kann nicht befriedigen. Wir finden vielmehr schon im 14. Jahrhundert ganz deutliche Hinweise, daß die Veränderung, welche mit *ĭ-*, *ŭ-* vorgegangen ist, zu voller Länge geführt hat, und in den späteren Texten werden diese Anzeichen immer deutlicher. Andererseits ist auch Kürze vielfach völlig sicher und es ergibt sich eine Erklärung für die Doppelformigkeit, welche nur bekannte, überall vorkommende Sprachvorgänge voraussetzt. Eine eingehende Widerlegung Heusers im einzelnen erachte ich nach dem Vorgebrachten nicht nötig. Die Unabhängigkeit meiner Untersuchung von seinem Aufsatz, trotzdem dieser vor reichlich zwei Jahren erschienen ist, habe ich in der Vorrede zu diesem Buch dargetan.

II. Kapitel.

Die nordhumbrische Entwicklung von ae. *ĭ-, ŭ-* vor *ȝ*.

In den voranstehenden Ausführungen habe ich die Belege für ae. *ĭ-* und *ŭ-* vor *ȝ* übergangen, weil hier die Verhältnisse besonders verwickelt sind und eine besondere Betrachtung erheischen. Diese soll jetzt nachgetragen werden.

1. Ae. *ĭ-* vor *ȝ*.

Bei *ĭ-* können die Fälle, in denen es vor palatalem *ȝ* stand, nicht in Betracht kommen, von *ÿ-*, das nur vor palatalem *ȝ* möglich ist, überhaupt keine: denn der Übergang von der stimmhaften Spirans zum reinen Stimmlaut *i* trat wie im Süden gewiß auch im Norden schon zu Ausgang der altenglischen Periode ein, und aus *i* oder *y* + *ȝ* wurde me. *ī*. So führte ae. *liȝes, -eþ, byȝes, -eþ,* zu *lies, -eþ, bies, -eþ,* und diese Formen gelten auch vom Anfang an im Norden (soweit nicht *lig* und *big* mit Verschlußlaut, aus *liȝan, byȝan,* ihr Gebiet einengen).

In Betracht kommen somit nur die Fälle, in denen *ĭ-* vor gutturalem *ȝ* stand, also im Altenglischen auf *ȝ* ein dunkler Vokal folgte: *niȝon, wiȝa, sti(o)ȝol.* Die ebenfalls hieher gehörigen *tiȝol* und *stiȝu* 'Stall' kommen in den von mir untersuchten Texten nicht vor. Nach der Reduktion der nachtonigen Vokale zu *e* wird die ursprünglich gutturale Spirans — mindestens südhumbrisch — palatal, bleibt aber zunächst noch von der früheren Schichte getrennt: es ist dies eine zweite Schichte Palataler, die aufgezeigt zu haben ein Verdienst Kluges ist (Grdr. I ^{1}845, ^{2}999).

Um nun die Schreibungen, die für diese Lautfolge auftreten, beurteilen zu können, müssen wir uns die Wiedergabe von festem me. *i* und von me. *ī* vor gutt. *ȝ* vor Augen

führen. Ersteres kommt nicht vor, da nach *i* das ȝ nur dann guttural sein kann, wenn unmittelbar darauf ein dunkler Vokal folgt, somit das *i* in offener Silbe steht. Wohl aber kommt me. ę in solcher Stellung vor. Hieher gehören die Fälle mit ae. *éa, éo* vor ȝ, die durch Ebnung zu *é* werden: nordh. *éȝe, flége, flégan, drégan, légan*, die dem ws. *éaȝe, fléoȝe, fléoȝan, dréoȝan, léoȝan* gegenüberstehen (vgl. Kluge a. a. O.).

Dieser Gruppe mit unzweifelhaftem gutturalen ȝ schließen sich in der weiteren Entwicklung auch einige Fälle mit ae. *é* vor palatalem ȝ an (Untersuch. § 166 ff.): vor allem das spät-ae. *dégan* 'sterben', mag es nun ein nordisches Lehnwort oder eine heimische Bildung sein, ferner *wrégan*, dann einige Wörter, die erst spät-mittelenglisch wieder zu Tage treten: *tégan* 'binden' und *brégan* 'schrecken'. Auch diese Fälle haben wir zu verfolgen. Warum sie sich den Fällen mit Gutturalis anschließen, ist a. a. O. dargelegt.

Von Belang sind ferner die Wörter, in denen ae. *é* vor (gutturalem) *h* steht wie nordh. *héh* (gegenüber ws. *héah*). Es handelt sich hier allerdings um stimmlose Spirans, bei der von vornherein eine andere Entwicklung zu erwarten ist, als bei der stimmhaften. Aber in den flektierten Formen, die nach Ausfall des *h* Kontraktions-Vokale erhalten (*héas, héa* u. s. w.), tritt in späterer Zeit, mindestens im Westsächsischen, ein inneres ȝ auf: *héaȝes, héaȝe, híaȝum* (Sievers § 295, Anm. 1). Das ist klärlich eine Analogiebildung nach dem Muster von *ȝenóh, ȝénoȝes* u. s. w. Nordhumbrisch ist dergleichen spärlich belegt (*heiȝsta* L I, 11, 17); aber die spätere Entwicklung läßt deutlich erkennen, daß auch hier, obwohl vielleicht erst früh-mittelenglisch, die kontrahierten Formen zu Gunsten solcher mit innerem ȝ aufgegeben wurden. Wir haben also als Grundlage anzusetzen *héh*, flektiert **héȝ-*. Dasselbe gilt für *néh* (ws. *néah*) und das aus dem Nordischen *slœgr* entlehnte **sléh* 'schlau' (vgl. Orrms *sleh*): der Wechsel von auslautendem *h* und innerem ȝ wurde offenbar in allen Fällen, die diese Stellungen boten, durchgeführt. Weiterhin wurde aber dann, wie die mittelenglischen Schreibungen erkennen lassen, vielfach das innere ȝ in den Auslaut übertragen, so daß sich **héȝ, *néȝ, *séȝ* dem ursprünglichen *héh, néh, séh* zur Seite stellte.

In diese Kategorie müssen früh-mittelenglisch auch die Präterita der zweiten starken Verbalklasse eingetreten sein. Die Verschiedenheit des Vokals in ae. nordh. *flēʒ — flugon* wurde beseitigt, indem einerseits der Vokal des Plurals auch in den Singular drang (vgl. Wackerzapp S. 37 ff.), gewöhnlich aber indem das Umgekehrte sich vollzog, und so sind die Grundlagen für die mittelenglischen Formen *flēʒ, flēh*, plur. **flēʒon* (Belege unten).

Ferner gehört hieher das Präteritum von ae. *sēon*. Es lautete in altenglischer Zeit nordhumbrisch *sæh — sēʒon*. Im Früh-Mittelenglischen trat der gewöhnliche Ausgleich ein. Dem Singular *sah* trat ein Plural *saʒe(n)* zur Seite. Letzterer führte zu *sawe(n)*, woraus wieder ein Singular *saw* gebildet wurde.[1]) Im Laufe des 15. Jahrhunderts wurde *saw* allgemein. Es von ae. *sāwon* abzuleiten, geht nicht gut an, weil diese Form speziell westsächsisch ist. Andererseits lebte aber auch der Plural *sēʒon* weiter und veranlaßte einen Singular *sēʒ* und *sēh*; diese Formen stellen sich in die Gruppe von *hēh*, wie die unten angeführten Belege zeigen werden.[2]) Durch diesen Ausgleich hatte aber das Präteritum von *sēon* eine Form angenommen, als ob das Verbum der zweiten Klasse angehörte. Es ist daher nicht überraschend (zumal wir einen ähnlichen Fall gleich im folgenden kennen lernen werden), daß die Analogiebildung noch weiter ging und einen Infinitiv nach dieser Klasse schuf, also eine Form, als ob ae. **sēʒan* aus **sēoʒan* zu Grunde läge. Wir finden sie im Cursor Mundi (neben der normalen) öfter im Reim auf ae. *hēh* und *ēʒe* (4077, 6705,

[1]) Vgl. Cursor Hs. E, erste Hand: *sach* sing. 22052, *saʒ* sing. 19441, 532, plur. 19304, 417, 642 u. s. w., *sawe* sing. 19859; zweite Hand: *sau* plur. 22727; — Cursor Hs. C: *sagh* sing. 218, 866, 9848, plur. 2533, 4160, *sau* sing. 1352, plur. 2931, 4533.

[2]) Heuser ist daher sehr im Irrtum, wenn er Angl. Beibl. 12, 333 *saw* als 'die ausschließliche nordengl.-schott. Form' bezeichnet und aus dem sechsmal im Ysumbras vorkommenden Reim *seghe : heghe* schließt, daß 'als Heimat des Denkmals Nordengland ausgeschlossen ist'. Diese Form ist im Gegenteil auch noch in Handschriften des 15. Jahrhunderts ganz geläufig: *seghe* Alex. (Dublin-Ms.) 3291, *segh* Zerstörung Troj. 1222, 1246, 1314; ebenso das daraus hervorgehende *se(e)*: Alex. 657, 1253, 1590, 3208, Zerst. Troj. 1317. Damit ist zu vergleichen *me : se* Yw. 95, *pe : tree : se* Sus. 366 ff., *se : he* und *bee* Spec. hum. salv. (Brix, Palaestra VII 112).

10595, 22321, 23461)[1]) und in derselben Schreibung wie diese Wörter: *sei(e)*, *sey(e)*, in G auch *sy*. Da graphisches *ei* für *ē* niemals im Auslaut verwendet wird, ist auch diese Schreibung bedeutungsvoll. Daran reiht sich *sehe* in den nordengl. Hom. 114[2], das sich Fällen wie *nehe* 17[4], 111[1] zur Seite stellt. Später gingen alle diese Formen nach der zweiten Klasse verloren, da inf. *see*, prät. *saw* die Oberhand gewannen.

Endlich ist hier anzuschließen das Präteritum von ae. *stígan*. Während die übrigen starken Verben erster Klasse im Norden das *á* des Singulars verallgemeinern, so daß schon in den ältesten Texten dieser Ausgleich konsequent durchgeführt ist (Wackerzapp 25 ff.), finden wir nirgends die Entsprechung von ae. *stág*, sondern überall Formen, die auf **stég*, **stéh*, plur. **stégon* zurückweisen. Das sieht aus wie ein Übertritt in die zweite Klasse. Aber wie wäre er zu erklären, da die beiden Ablautsreihen keinen einzigen gemeinsamen Vokal haben? Auch im Süden findet sich früh *stǣh*, *stēh* und Bülbring meint, den Anknüpfungspunkt hätten Infinitive der zweiten Klasse wie *līe* gegeben: wie neben diesem als Präteritum *lǣh*, *lēh* stand, so wäre zu *stīe* aus *stígan* ein *stǣh*, *steh* gebildet worden (QF. 63, 87 f.). Das ist möglich. Für den Norden ist aber diese Erklärung ausgeschlossen, weil Formen wie *līe* hier zwar nicht unbekannt sind, aber erst später auftreten als die auf **stég*, **stéh* weisenden Schreibungen und zudem in der Minderzahl sind, während diese allgemein gelten. Auf den richtigen Weg hat Björkman (S. 62 Anm.) gewiesen: wir müssen skandinavischen Einfluß annehmen. Im Altnordischen lautete die Form ursprünglich *stē* (während *steig* eine jüngere Analogiebildung ist), und aus den anderen Formen des Verbums trat sekundär der Konsonant wieder an, wie im aschwed. *stǣgh*. Daher muß das Nordenglische sein *ē* bezogen haben. Erst nachdem das Präteritum eine Form angenommen hatte, die aussah, als ob das Verbum der zweiten Klasse angehörte, wurde auch ein entsprechendes Präsens gebildet, **stége(n)*, das aber das ursprüngliche *stíge(n)* in den ältesten Texten noch nicht ganz verdrängt

[1]) Meine Vermutung bezüglich eines dieser Reime Unters. § 163 bestätigt sich somit nicht.

hat (Wackerzapp 19 ff.). Ein neu gebildetes Partizipium, **ʒestoʒen*, scheint im Norden nicht vorzukommen, vermutlich weil das Verbum bald schwach wurde.

Für alle diese Präterita gilt bezüglich des auslautenden Konsonanten das oben S. 146 Gesagte.

Wir haben somit die Belege für folgende Wörter (die ich in spät-altenglischer Form ansetze) zu sammeln und zu beurteilen:

a) héh, -ʒ, néh, -ʒ, sléh, -ʒ; prät. *fléʒ, -h, dréʒ, -h, léʒ, -h, *séʒ, -h, *stéʒ, -h;*

*b) éʒe, fléʒe; flézan, drézan, lézan, *sézan, *stézan;*

c) dézan, wrézan;

d) niʒon, wiʒa, stiʒol.

Diese Wörter werden in den oben S. 7 ff. untersuchten Texten folgendermaßen geschrieben:

Cursor Mundi, Hs. E, erste Hand:

a) heie, heier; neich, neiʒ, neiʒand, neigand, neli (19124); *seich; steich;*
b) ei(e), eien; fleie; dreie; leies; seie;
c) dei(e), deied;
*d) *nine*, geschrieben IX (: *driʒtine*) 20832.

Cursor Mundi, Hs. E, zweite Hand:

a) heye, hei, -lik(er), heih; neh vb.; *sehe; steche;*
b) eye, eie; drey(e), dreie; flei; leies;
c) dey(e), -ed, deie, -ed, -and;
*d) *nin*, geschrieben IX (: *pin*) 23265, *niinde* (: *finde*) 23257, *nein* 23267, *neynd* 22579.

Nordenglische Homilien:

a) hey, -er, heier; nehe vb.; *nehbor; fley; seye;*
b) eye, eyen; drey(e); sehe inf. 114[a];
c) dey(e), -ed, -es; wreyed;
d) neynd 26[a].

Cursor Mundi, Hs. C:

a) hei, -er, -li, geleg. *he(e), hij, hegher; nei, negh, -est, -es, -ed, -and, neigh; slei, sle, -li, sli, -est; sei; stei;*

b) ei, -en, geleg. *he(e), een, eigen; flei, -es* sb., geleg. *flees; flei, fli, -es; drei, -ed; lei, lies*, geleg. *lighes, liges*, vgl. *leier*, geleg. *lier; sei(e)* inf.; *stei* inf.;

c) dei, -d, -ed, -and, geleg. *de, dees, ded; wrei, -s, -es, -d*, geleg. *wrey, wries, wryghes;*

d) nine 2699, 23267, *nin* (: *drightin*) 2643, 20832, *nind* (: *find*) 23257, *ninɛti* 2699, *neinind* 22579, *nene* (: *pine*) 23265, *nend* 26682, *neent* 29314, *neneti* 10929.

Cursor Mundi, Hs. G:

a) hei, -er, -li, hey, geleg. *hij, helier; ney(e), negh, -es, -and; sly, sliest; sey(e); stey, stei;*

b) ei(e), -en, ey(e), -en; flie, -s, subst., *flijs; flei* vb., *flies; drei,* geleg. *drie; lye, lies(t), leies;* vereinz. *seie, sie, sij, sy;*

c) dei, -e, -de, -d, -and, dey, -ed, die, -ed, dyed; wrei, -d;

d) nine (: *i*) 2643, 20832, 23265, *nyneti* 2699, *nien(e)* 2699, 23267, *nyenti* 10929, *niend* 22579, (: *i*) 23257.

Cursor Mundi, Hs. F:

a) hey(e), -li, -er, heier, geleg. *hye, hyȝe; ney(e), -s; sley(e), -st, slely; sey, segh, seyghe; steye, stie, stegh;*

b) eye, -n, eien, geleg. *eyghe; fleghes* sb.; *fley, flye; leyes, lye, -s, lied, legh* sb.; *drey(e); seye* inf.;

c) dey(e), -and, -ed, deied, dye, -d, geleg. *degh; wrey(e), -es, -ed, wreis, wreiande;*

d) nynte 10929, *nyend* 22579.

Psalter:

a) hegh, -ist, -ed, -nes; negh, -es, -ed, -ande; slegh; flegh; segh; stegh, stiyhen 21/31;[1])

b) egh, -en, eyhen[1]); *flegh, -and, flighand; liegh, lighed, leghed, legh* sb., *liyhers* sb. 61/9;[1])

c) die, diand;

d) —.

In den späteren nordenglischen Texten tritt noch gelegentlich die ältere Schreibung *-ei, -ey* auf, manchmal auch *-eigh*, das Normale ist aber *-egh*, wofür später *-e(e)* eintritt (Unters. § 163). In Texten, welche die stimmlose Spirans, z. B. in *might*, durch *ȝ* ausdrücken wie Alex., wird für *-egh* natürlich *-eȝ* gesetzt. Außerdem begegnet die Schreibung *-i(e), -y(e)* (woneben *-igh*), u. zw. vorwiegend für *-dėȝan*, neben *-egh* in den übrigen Fällen. So zeigt:

1. Ev. Nic. *dy, -ed,* einmal *degh,* Gast of Gy *dy, -ed,* Yw. *dy* (: *ȳ*) 982, 1168, Nordengl. Leg. *dy,* Prick *deghe, deygh, dighe,* Ben. Reg. *dy,* Yorker Sp. *dye,* Thornton Ms. *dye,* Alex. *die, dye* neben *dee,* Zerstör. Troj. *degh, deie* und einmal *dyet.*

2. Yw.: *b) fly* (: *ȳ*) 804. — Yorker Sp.: *a) hye, high* (neben *hegh*) *nygh; b) drygh*; — Thornton Ms. I: *a) slye; b) flye, -s, flyghyng*; — eb. II: *a) hye* (neben *hegh*); *b) flie* (neben *flee*); — eb. III: *a) hye* (neben *hegh*); *b) flye* sb., vb., *drye* (neben *dreghe*); — Alex.: *a) hiest, hiȝe, high* (neben *heȝe*), *stiȝe; b) flizand;* — Zerstör. Troj.: *a) high* (neben *hegh*) *sligh* (neben *slegh, slely*); *b) ligh.*

---

[1]) *yh* drückt im Psalter die stimmhafte Spirans aus wie in *yhe* 'yea' –

Für die Gruppe *d)* sind die Belege folgende:

Ev. Nicod.: *neghen* 1730; — Gast of Gy: *neghen* 1115, 18, 23, 31, 32, 43, *nyen* (: *pyne*) 1134; — Nordengl. Leg.: *nyen* 20/24; — Prick: *neghen* 729, *-d* 3988, 4790, 6571; — Ben. Regel: *neyntt* 1090, *steles* 'Stufen' 842; — Yorker Sp.: *neyne* 35/16; — Thornton I: *nynde* 11[a]; eb. II: *nynde* 27[a], *nyende* 6[a]; eb. III (Morte Arthure): *nynne* 3440; *wy(e)* 891, 1616, 1807 u. s. w. (9mal), *wyes* 56, 336 u. s. w. (5mal); — Alex.: *nezen* 4810, *we(e)* 134, 314 u. s. w., *wees* 3264 u. s. (vgl. Glossar); in der Dubliner Hs. *wye, wyes, wies;* — Zerst. Troj.: *wegh* 35, 155, 360 u. s. w., *we(e)* 23, 965, 1212 u. s. w.

In den schottischen Texten ist die normale Schreibung *e(e)* im Auslaut und inlautend vor Vokalen, *ei, ey* im Inlaut vor Konsonanten, genau so wie sonst me. *ē* wiedergegeben wird: *de(e), deand, deid (deit).* In einigen Handschriften findet sich auch *-ey* im Auslaut, das nicht *ē* auszudrücken scheint: insbesondere bei Wyntoun häufiges *hey* und nicht seltenes *ey* 'Auge' (gegenüber häufigem *de*), und in den Legenden *hey* (neben *sle, ee, de*). Selten und fast nur in der Gruppe *a)* wird der Spirant noch geschrieben: einmal *hech* (neben gewöhnlichem *hee*) in den Urkunden (Ackermann 41), *heigh* Ratis Rav. 1190, *heygh* Bruce IV 117, *heich, hich, hych* etwas öfter bei Douglas, *heich* mehrmals in Bann., *ezne* Craft of D. 422 (neben gewöhnlichem *ene*). Auch hier finden wir aber Wiedergabe durch *-i(e), -y(e)*, insbesondere in ae. *héh*, seltener in ae. *dézan*. So hat:

Wyntoun vereinzelt *hyere* 5/828, *hyest* 2/470 (neben *hear* 3/497 und *heyere* 4/2294); Haye immer *hye, hie* (gegenüber *dee* u. s. w.); Craft of D. *hye, hie*; Ratis Rav. *hie*, Bruce häufig *hye* (selten *hee*), schott. Leg. *hye, -est* neben *hey* und *he*, einmal *hye* 'Auge' 50/729 (: *be*); Douglas nur *hye, hie*, vereinzelt *dye* (: *destanye* 74/24), Bann. *dy* neben *dee*.

Die Belege für die Gruppe *d)* zeigen durchaus *ī*:

Urk. *nyne, nine, nynty, nynety* (Ackermann 46); Wyntoun *nyne* I 1/5, III 653, 692 u. s. w., *nynde* I 37, *nynty* IV 1084; Schott. Proph. III: *wy* 57, 85, 95, 116 u. s. w., *wyes* 188; Bruce *nyne* VI 206, 262; schott. Leg. *nyne* (: *i*) IV 22, *ninte* VI 425, (: *i*) IX 3, *nynety* VII 739; Douglas *nynt* 20/17, *wy* (: *hy* 'hoch'), 156/3; Bann. *wy* 1718.

Was ergibt also *é* + gutturalem *ʒ* im Nordhumbrischen? Zunächst ist hervorzuheben, daß diese Lautfolge überall in Reim wie in Schreibung streng geschieden ist von der Wiedergabe des ae. *e, æ, é* und *ǽ* vor palatalem *ʒ*: ae. *weʒ, dæʒ, héʒ, clǽʒ* ergeben *wai, dai, hai, clai*, später *way, day.*

hay, clay, während solche Schreibungen für die uns beschäftigenden Fälle niemals vorkommen.

In den ältesten Texten treffen wir vielmehr ziemlich durchgängig *ei, ey.* Das kann, nach dem eben Gesagten, nicht etwa wie bei Chaucer [*aĭ*] bedeuten. Das *e* muß vielmehr noch den Lautwert [*e*] oder [*ė*] gehabt haben. Das *i, y* kann entweder unsilbisches *i* oder die stimmhafte palatale Spirans darstellen, nicht die stimmlose, die durch *ȝ, h* oder *gh* wiedergegeben wird (*miȝt* Curs. E I, Alex., *miht* Curs. E II, Hom., *might* gewöhnlich). Also *ĕi* oder *ĕj* muß gesprochen worden sein. Daß etwa der Lautwert bloß [*ė*] gewesen sein sollte, ist bei der Regelmäßigkeit und Häufigkeit dieser Schreibung ausgeschlossen, zumal *ei* für *ė* fast nur in geschlossener Silbe gebraucht und insbesondere im Wortauslaut vermieden wird.

Vom Psalter an tritt das für den Norden charakteristische *-egh* auf, das zum späteren *-e(e)* führt. Über diese Entwicklung habe ich Unters. § 163 ff. gehandelt: es kann keinem Zweifel unterliegen, daß *gh* die stimmlose Spirans bedeutete, die später spurlos ausfiel, indem die Öffnung erweitert wurde und daher das Reibegeräusch schwand (Sievers Phon. [5] § 499). Das *e* war wohl lang.

Daneben finden wir aber auch *-i(e), -y(e),* eine Schreibung, die klärlich [*ī*] anzeigt, und seltener *-igh,* womit offenbar *ī* + stimmloser Spirans gemeint ist.

Dem *ei, ey* der ältesten Handschriften stehen also in den späteren zwei typisch entwickelte Entsprechungen gegenüber: *egh* und *ī.* Ich war früher geneigt, die *ī*-Formen als Eindringlinge aus dem Süden aufzufassen (Unters. § 153 ff.). Aber sie kommen auch in Texten mit ausgesprochen nordhumbrischem Gepräge vor und finden in den lebenden Mundarten innerhalb gewisser Grenzen ihre Entsprechung (a. a. O.). Sie müssen doch wohl eine bodenständige Entwicklung darstellen, die neben der zu *-egh* führenden eintrat. Eine dialektische Verschiedenheit wird in dieser Doppelheit kaum vorliegen. Da *ī* fast in jedem öfter belegten Wort irgendwo einmal auftritt und andererseits in keinem einzigen Wort Belege für *-egh* gänzlich fehlen, da ferner kaum ein Text entweder *-egh* oder *-y* durch alle Fälle durchgeführt zeigt, ist vielmehr zu ver-

muten, daß diese Doppelheit ursprünglich innerhalb des Formensystems jedes hiehergehörigen Wortes eintrat und erst durch Ausgleich beseitigt wurde, wobei bald die eine, bald die andere Lautung bevorzugt wurde.

Ein solcher Lautwechsel wäre in der Gruppe *a)* sehr leicht begreiflich, da hier im Früh-Mittelenglischen *h* im Auslaut und *ȝ* im Inlaut einander gegenüberstanden: die Formen auf *-egh* auf jenes, die auf *-i* auf dieses zurückzuführen, ist naheliegend. Aber wie steht es in den Gruppen *b)* und *c)*, wo es sich um *ȝ* handelt, das stets im Inlaut stand? Wir müssen vor allem für diese Fälle eine Erklärung finden.

In früh-mittelenglischer Zeit muß die Flexion dieser Wörter auf nordhumbrischem Boden gewesen sein: sing. *fleȝe*, plur. *fleȝes*; inf. *dreȝe(n)*, präs. *dreȝe*, *dreȝes*, imp. *dreȝ*, *dreȝes*. Hier ist kaum ein Anlaß zu einer verschiedenartigen Entwicklung des *ȝ* innerhalb desselben Flexionssystems vorhanden. Höchstens könnte bei den starken Verben der einsilbige Imperativ eine Sonderstellung einnehmen, aber um von Belang zu sein, ist er doch zu selten. Dagegen änderten sich die Verhältnisse wesentlich, als das End-*e* verstummte. Nun flektierten die angeführten Wörter: sing. *fleȝ*, plur. *fleȝes*; inf. *dreȝ*, präs. *dreȝ*, *dreȝes*, imp. *dreȝ*, *dreȝes*: das *ȝ* oder der aus ihm hervorgegangene Laut wechselt nun zwischen In- und Auslaut. Es liegt nahe zu vermuten, daß *ȝ* in dem neu entstandenen Auslaut ebenso stimmlos wurde, wie in dem alten (z. B. *sleh* gegenüber an. *slægr* u. s., vgl. oben S. 146) und so die Spirans entstand, die durch *gh* bezeichnet wird. Gegen diese Auffassung scheint die Tatsache zu sprechen, daß es auch in *nizon* zur Entwicklung eines *-gh-* kommt, obwohl das *ȝ* immer im Inlaut stand (da das *-n* in diesem Wort im Norden nie abfällt). Diese Schwierigkeit ist aber nur eine scheinbare. Die Form *neghen* ist in besonderen Verhältnissen begründet, deren Klarlegung zugleich Anhaltspunkte zur Feststellung der Entwicklung des *ȝ* überhaupt gewährt.

Um dies darzutun, muß ich etwas weiter ausholen und zunächst drei scheinbar nicht zusammenhängende Dinge vorführen.

1. Die Formen *nēghen*, *nēne*, *nīne* können nicht unmittelbar auf ae. *nizon* zurückgehen, weil auslautendes *-n*

im Nordhumbrischen früh schwindet. Sie setzen vielmehr eine Basis voraus, in welcher hinter dem *n* noch ein Vokal stand, der erst im Mittelenglischen abgefallen ist. Offenbar liegt die flektierte Form, ae. nordh. *nizone, nizona*, zu Grunde, wie ja auch sonst in der Entwicklung der Zahlwörter die altenglische Flexion zu Tage tritt (vgl. ne. *five, sĕven* und schließlich auch *nine*). Ebenso kann der nordengl. Plural *eghen, een*, dessen *-n* ganz feststeht, nicht auf ae. *ézan* zurückgehen. Hier ist die Sachlage scheinbar schwieriger, weil das altenglische Material keine Handhabe zur Erklärung bietet. Aber in früh-mittelenglischen Texten aus südhumbrischen Gebieten finden wir eine Pluralform *ez(e)nen*, die da einen großen Raum einnimmt und in der späteren Form *eyne(n)* sich ziemlich lange hält (vgl. NED. s. v. *eye*). Einen Ansatz zu dieser Bildung könnte schon der spätwestsächsische Genetiv Plur. *éazenan* (Sievers § 276, Anm. 4) darstellen. Ähnlich wird ja auch in Formen wie *brethren* die Endung *-en* als Pluralzeichen neu angefügt, obwohl bereits die beiden Numeri sich unterschieden. Wie nun auch diese Form entstanden sein möge, sie war jedenfalls weit verbreitet und wird auch von Orrms *ezhne, ehne* vorausgesetzt: wir dürfen daher unbedenklich annehmen, daß sie im 12. und 13. Jahrhundert auch in Nordengland bestand, und daraus das überlieferte *eghen, een* ableiten.

2. Die altenglische Synkope von Mittelvokalen nach langer Silbe wird zwar in späterer Zeit durch Analogiewirkungen durchkreuzt, aber im wesentlichen bleibt sie bestehen, und auch Mittelsilben, die ursprünglich aus irgend einem Grunde von ihr verschont waren, werden später von ihr ergriffen (Sievers § 144 ff.). Die so entstandenen Formen finden im Mittelenglischen ihre Fortsetzung: daher Orrms *ezhne, ehne*. Außerdem ist aber schon in der ausgehenden altenglischen Zeit vielfach Synkope nach kurzer Silbe eingetreten, beziehungsweise kein Sekundärvokal aus der unflektierten Form eingedrungen (vgl. Sievers § 138 ff.). Insbesondere auf dem nordhumbrischen Gebiet sind derartige mittelvokallose Formen recht oft zu finden (vgl. Lee, Angl. 16, 114; Füchsel eb. 24, 45; Lindelöf, Spr. d. Rituals 56; Lindelöf, Südnorth. Mundart 82). So z. B. überwiegen hier in den flektierten Formen des oft belegten *heofon* die syn-

kopierten bei weitem und andererseits fehlt der Mittelvokal immer in *fuȝlas, -a, -um.* Auch diese Verhältnisse setzen sich im Mittelenglischen fort (Morsbach, Me. Gram. 97): bei Orrm z. B. finden wir *heffne, seffne, effne, oppnenn, gaddrenn, nibbrenn, wattrenn.* Die Regeln für diese Erscheinung sind noch nicht festgestellt.

3. Es ist längst erkannt, daß das gutturale *ȝ* in der späteren altenglischen Zeit im Auslaut stimmlos wird. Dies zeigen Schreibungen wie *bóh, ȝenóh, bé(a)h,* neben denen freilich nach Maßgabe der Formen, in denen *ȝ* im Inlaut stand, vielfach noch die älteren Schreibungen *ȝenóȝ* u. dgl. weitergeführt werden. Derselbe Vorgang ist aber auch, wohl etwas später, im Silbenauslaut eingetreten, gleichgültig welcher Laut darauf folgte. Hieher gehört es zunächst, wenn *é(a)ȝe* und *laȝu* in Kompositis häufig, bei dem letzteren Wort gewöhnlich, als *é(a)h-, lah-* erscheinen. Noch deutlicher sind gelegentliche Schreibungen späterer Handschriften wie *áhnian, áhlæca, fahnian, fuhlas* (Sievers § 214, Anm. 2), *stihle* (zu *stiȝol,* B.-T. s. v.), *cuhle* (für *cuȝele,* B.-T. s. v.). Im Früh-Mittelenglischen finden wir bei Orrm (worauf Kluge, Grdriß I [1] 849, [2] 1004 aufmerksam gemacht hat) *ahnenn, lihhnenn, ehne* und *ehhne* (neben *eȝhne*), in den Lazamon-Handschriften, die sonst *ȝ* und *h* gut scheiden, *ahnien, ahnede, ohni, ohnede, ahne* (zu *aȝen* adj.). Ähnlich scheint es sich in anderen frühen Texten zu verhalten, doch ist der Einblick erschwert, weil manche auch für die stimmhafte Spirans *h* zu verwenden scheinen (Stodte 48 ff.).

Im späteren ME. zeigen sich die Spuren dieser Entwicklung im Süden in gelegentlich auftauchenden Formen wie *oughne* (ae. *áȝen,* flekt. *áȝn-*) und *eighen* in Chaucer-Hss. (vgl. Mätzner s. vv.), deren inneres *gh* anders nicht zu erklären ist. Im Norden finden wir dementsprechend neben *aun, awn* auch *aghen* Curs. C 1214, Hampole, Psalter 40, 6[1]) und *ane* Curs. C 1116, Schott. Leg. 5/284, und die der letzteren Form entsprechende Lautung liegt noch heute in fast allen schottischen Mundarten vor.[2]) Ähnlich erscheint neben *faun,*

[1]) Vgl. Bernhardt, Angl. 8, Anz. 173.

[2]) Vgl. Ellis' Wortlisten unter Nr. 79. Die heutigen Formen könnten für sich genommen auch auf die ae. Nebenform *ǽȝen* (Sievers § 378, Anm. 1) zurückgeführt werden, da in fast allen

fawn aus ae. *faȝ(e)nian* auch *faghnyng, faghnand* Curs. F 12350, 354 und in schottischen Texten des 16. Jahrhunderts wie in den lebenden Mundarten nach dem NED. auch *fan*. Ae. *draȝen, haȝol* ergibt außer *drawen, hawel* auch *draghen, haghil* (NED. s. vv.). Auf dieselbe Weise wird sich *flone* für ae. *ȝeflozen* im Reim auf *ōn* Town. 37, 487 erklären. Im ganzen kann ja diese Erscheinung keinen bedeutenden Raum einnehmen, weil die Formen mit gutturalem *ȝ* im Silbenauslaut nicht zahlreich sind und immer neben solchen mit intervokalischem *ȝ* stehen, die häufiger sind. Daher gewinnt zunächst die diesen eigene Schreibung die Oberhand und später der in ihnen sich entwickelnde *u*-Diphthong. Aber schott. *ān* für *ázen* hat sich bis auf den heutigen Tag erhalten und setzt außer Zweifel, daß inneres stimmloses *χ* im Norden schon innerhalb der mittelenglischen Zeit spurlos ausfiel.

Nur scheinbar steht dem Gesagten entgegen, daß schon ziemlich früh ae. *fruȝnon, fruȝnen, bruȝdon, broȝden, stroȝden* zu *frunon, frunen, brudon, broden, stroden* werden (Sievers § 214, Anm. 8, § 389). Diese Entwicklung, die sich schon durch ihr viel früheres Eintreten von der oben besprochenen abhebt, ist offenbar speziell westsächsisch (vgl. die Formen bei Sievers § 389) und ein Seitenstück zu dem Ausfall des palatalen *ȝ* vor Dentalen wie *mæȝden* > *mǽden*, der ebenfalls nur dem Westsächsischen eigen ist. Zum Teil werden übrigens nur Anlehnungen an andere Formen vorliegen (Sievers § 214, Anm. 8).

Daß der Silbenauslaut dieselbe Wirkung hat wie der Wortauslaut, ist phonetisch sehr begreiflich: bei einem gewissen Grade der Annäherung an die Silbengrenze, d. h. wenn der Exspirationsdruck bis zu einer gewissen Stufe gesunken ist, setzt der Stimmton aus. Daß aber bei den Palatalen nicht dieselbe Erscheinung auftritt, hat offenbar seinen Grund darin, daß das palatale *ȝ* auf dem größten Teil des Sprachgebietes zu *i̯* geworden war. Vereinzelte *h* wie

---

schottischen Mundarten me. *ai* und *ā* zusammengefallen sind. Aber ae. *ǽzen* ist nach Sweet (Stud. Dict. s. v.) frühwestsächsisch und ist jedenfalls bald ausgestorben, da nirgends ein me. **ain* auftaucht. Somit müssen die heutigen Formen an das belegte *āne* angeknüpft werden, für welches sie willkommene Bestätigung bieten.

stíh, díhlan (Sievers § 214, Anm. 1, 2) mögen daher rühren, daß dies noch nicht überall der Fall war. Freilich kann in beide Fälle aus nahe verwandten Formen (aus *stiȝan* und *dȇȝol*) der gutturale Laut eingeschleppt sein.

Kehren wir nun nach dieser nur scheinbaren Abschweifung zu unserem Ausgangspunkt zurück, der Entstehung des *gh* in *neghen*. Es erweist sich als praktisch, dies Wort gemeinsam mit *eghen* zu betrachten. Nach dem oben unter 1. Dargelegten muß diesen Formen früh-me. **niȝene, ȇȝene(n)* zu Grunde liegen. Nach 2. mußte in letzterer Form Synkope des Mittelvokals vorwiegen: **ēȝne(n)*, für erstere ist sie in gewissem Umfang wahrscheinlich: **niȝne*. Nach 3. wurde die auf diese Weise in den Silbenauslaut gerückte Spirans stimmlos: *ēχne, niχne* (vgl. ae. *stihle* neben *stiȝole*), und aus diesen Formen stammt m. E. das in unseren Handschriften auftretende *gh*. Ich vermag allerdings keinen früh-me. Beleg für **niȝne* beizubringen. Das Material Mätzners und des NED. für dieses Wort liegt noch nicht vor, zudem ist es nicht eben häufig und nicht selten mit Ziffern (IX) ausgedrückt. Aber Laȝamons *nihen* I 219 V. 17 mit dem Zeichen der stimmlosen Spirans (neben *nizen* und *niȝene*) ist ebenfalls nur aus *niȝ(e)ne* > *nihne* zu erklären. 'Genesis and Exodus', ein Text, der die stimmlose Spirans durch *g* ausdrückt, bietet einmal *nigneti* 990, neben *nigenti* 1027, doch könnte dies ein bloßer Schreibfehler sein.

Da *neghen* auf diese Weise seine Erklärung findet, können wir an der von vornherein am nächsten liegenden Auffassung bezüglich der Entwicklung des *ȝ* (vgl. oben S. 153) festhalten, nur bedarf sie einer Ergänzung. Wir haben zu formulieren: das ursprünglich gutturale, später palatale *ȝ* in Fällen wie ae. *flé(a)ȝ, é(a)ȝe, niȝon* ergibt im ME. stimmlose Spirans im Wort- wie im Silbenauslaut, möge er schon altenglisch sein oder erst im Mittelenglischen entstehen, es wird dagegen zu *i* vokalisiert im Anlaut der nachtonigen Silbe. Das so entstehende *e* + *i* wird später zu *i*. Daher stammen die Doppelformen auf *-egh* und *-y(e)*.

Damit sind die zwei typischen Entsprechungen von ae. *é* + gutt. *ȝ* in der Hauptmasse unserer Texte erklärt. Es fällt nun sehr auf, daß im Gegensatz zu ihnen die ältesten

Handschriften (die des Cursor und der Homilien), abgesehen von der Gruppe *a)*, höchst selten Schreibungen bieten, die auf stimmlose Spirans weisen, sondern *ei, ey*, das doch nicht [ēχ], sondern nur [ēj], d. h. [ē] + stimmhafter Spirans, darstellen kann. Obwohl also den Schreibern dieser Handschriften das End-*e* schon verstummt war und daher das *ʒ* in *éʒe, dréʒe* in den Auslaut gerückt war, bringen sie noch den stimmhaften Laut zum Ausdruck. Das wird kaum der tatsächlichen Lautgebung entsprechen. Denn die Spirans ist wohl unmittelbar, nachdem sie in den Auslaut getreten war, stimmlos geworden. Wir haben also eine traditionelle Schreibung vor uns, welche bald aufgegeben wird. Es wäre allerdings möglich, daß dies *ei, ey* nicht einmal [ēj], sondern [ēi̯] bedeutet; dann müßten diese Handschriften einen Dialekt darstellen, in dem der Übergang von der stimmhaften Spirans *j* zu dem konsonantischen *i* sich schon vor dem Abfall des *-e* vollzogen hat, so daß es in den Gruppen *b)* und *c)* überhaupt nicht zur Entwicklung einer stimmlosen Spirans kommen konnte. Die Weiterentwicklung des so entstandenen durchgängigen *ei̯* in *eye, dreye, fleye, deye* könnte dieselbe sein wie sonst, zu *ī*, oder auch möglicherweise zu *e̯i*. In den folgenden Texten ist nun keiner zu finden, welcher eine derartige Fortsetzung aufwiese, da in keinem die Formen auf *-egh, -e(e)* gänzlich fehlen. Spuren eines *e̯i* sind vielleicht vorhanden. Alles in allem scheint mir vorläufig noch die erstere Auffassung wahrscheinlicher, wonach das *ei, ey* der ältesten Texte den Lautwert [ēj] noch traditionell zum Ausdruck brachte, während er sich tatsächlich schon in [ēχ] und [ēj] oder [ēi̯] gespalten hatte.

Über die Weiterentwicklung des *ēgh* zu *ē* hat bereits Köster QF. 76, S. 52f. einiges Material beigebracht. Die ersten *e(e)* tauchen vereinzelt schon in den ältesten Handschriften auf (vgl. oben S. 149), ja sie sind hier sogar etwas weniger selten als *egh*. Sie werden häufiger in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts und ziemlich allgemein im 15. Im Reim werden *e(gh)* und sicheres *ē* (aus ae. *é, éo* u. s. w.) noch lange geschieden. Meine frühere Angabe, daß schon der Cursor-Dichter sich eine solche Bindung zu gestatten scheine (Unters. § 163), ist nach dem oben S. 147f. Gesagten zu berichtigen. Auch Kösters frühester Beleg,

de: *se* 'sehen' in Castelfords Chronik von 1327, ist danach unsicher. Den ersten unzweifelhaften Fall bietet Ywain *me*: *se* (prät.) 195. Von da, also von der Mitte des 14. Jahrhunderts an, werden diese Reimbindungen häufiger (Köster 52 f.), wenn auch einzelne Dichter wie Barbour die alte Scheidung aufrecht erhalten (Buß, Angl. 9, 497; Köster a. a. O.; Verf., Arch. 103, 70 Anm.). Danach möchte man den Schwund des *gh* im allgemeinen ungefähr in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts setzen, wobei manche Einzeldialekte (wie der Barbours) später, andere wieder früher darangekommen sein mögen. In den gelegentlichen *e* der Cursor-Handschriften wird man jedenfalls die ersten Anzeichen dafür sehen. Auffallend ist nur, daß hier *e*, die letzte Entwicklungsstufe, neben dem alten *ei*, *ey* steht und die Mittelstufe *-egh* noch seltener ist als *e*. Es sieht fast aus, als ob in dem Dialekt dieser Texte das *j* verklang, ohne vorher stimmlos geworden zu sein. Indessen ist auch ein anderes ebensogut möglich. Die Schreibung *ei*, *ey* ist nach dem oben S. 158 Gesagten traditionell. Es ist daher wohl möglich, daß den Schreibern gelegentlich die in ihrer Umgangssprache schon erreichte Stufe *ē* (ebenso wie andererseits *ī*) entschlüpfte, während die folgenden Handschriften das längst nicht mehr angemessene *ei*, *ey* aufgaben, aber doch noch im allgemeinen an dem bei langsamer Rede, insbesondere beim poetischen Vortrag gesprochenen *egh* festhielten. Die Cursor-Handschriften zeigen auch in anderen Punkten mehr Schwanken, als die späteren nordenglischen Texte des 14. Jahrhunderts: sie verraten uns eine Aussprachsweise, welche sonst erst ungefähr ein halbes Jahrhundert später in der Schrift anerkannt wurde.

Neben den beiden typisch ausgebildeten Entsprechungen *-egh* und *-y* finden wir auch öfter die Schreibung *-igh*, die wohl [iχ] bedeuten muß, das später durch Schwund des Spiranten zu [i] wurde. Ich halte dies für eine Mischform aus *-egh* und *-y*. Im Altenglischen kommt vereinzelt *-íʒ-* für *-éʒ-* vor, wie *lízende* 'lügend' (Sievers § 165, Anm. 1, Bülbring § 323, 513). Doch sind diese Fälle so selten, daß man kaum eine anders anstandslos zu erklärende spätmittelenglische Schreibung daran wird anknüpfen dürfen.

Etwas mehr Bedeutung wird aber vielleicht einer anderen Erscheinung zukommen. Die in späteren Texten vorkommenden *-ey, -ei* sind gewiß zum Teil traditionelle Schreibung, aber manchmal treten sie doch in einem Umfang und einer Regelmäßigkeit auf, die diese Auffassung fraglich machen (vgl. oben S. 151). Es sieht aus, als ob sich innerhalb gewisser geographischer oder sonstiger Grenzen aus *ęi* nicht *ī*, sondern ein *ei*-Diphthong entwickelt hätte. Es ist nun zu beachten, daß in den lebenden Mundarten im nördlichen Mittelland und an einem Punkt des Nordens in *high* und *nigh* derselbe Diphthong gilt, der sonst ae. *ǣʒ* wiedergibt (Unters. § 154), der aber von dem gewöhnlichen me. *ai* aus ae. *eʒ, æʒ* u. s. w. geschieden ist. Dies weist auf die Existenz eines me. *ęi*, und dergleichen könnte sich auch hinter jenen Schreibungen bergen. Doch ist eine Entscheidung vorläufig noch nicht möglich.

Betrachten wir nun die Entwicklung der Folge ae. *é* + gutt. *ʒ* innerhalb der einzelnen Gruppen und verfolgen wir die dabei sich vollziehenden analogischen Verschiebungen.

In der Gruppe *a)* standen bei den Adjektiven wie *héh* den einsilbigen und flexionslosen Formen des Positivs die zweisilbigen des Komparativs und Superlativs gegenüber. Erstere hatten von Haus aus *eχ*; letztere führten zu *ēi*, woraus *ī* wurde. Früh trat Ausgleich ein und nicht selten siegten Komparativ und Superlativ. Die Präterita wie *séʒ, séh* wurden nach dem Abfall des End-*e* völlig flexionslos, lassen daher nur die Entwicklung zu *-egh* erwarten. In der Tat scheinen *ī*-Formen in sicher nordhumbrischen Texten nicht vorzukommen. Sollten welche auftauchen, so würde daraus folgen, daß in gewissen Dialekten der Übergang von *j* zu *i̯* schon vor dem Abfall des End-*e* eintrat, so daß der Plural *séʒen* die Entwicklung *sēje* > *sēie* > *sī(e)* > *sī* einschlug.

In der Gruppe *b)* ist vor allem *éʒe* zu beachten. Der Singular ergab *ēχ*, der Plural nach dem oben Dargelegten bei Synkope des Mittelvokals *ēχne* > *ēχn*, ohne diese aber *ēi̯ene* > *ienе* > *ī(e)n*. Da Synkope das Normale war, ist ein starkes Überwiegen der *gh*-Formen zu erwarten. In der Tat herrschen sie fast ausschließlich. In meinem Material zeigt sich *ī* einmal in der Schreibung (*hye* Schott. Leg. 50/729)

und einmal im Reim (*eye*: *-ly* Yorker Spiele 203/52), aber einem nicht ganz sicheren (weil *-ly* nachtonig ist). In den lebenden Mundarten ist der Reflex von me. *ī* etwas häufiger (Unters. § 154), aber freilich möglicherweise aus der Schriftsprache bezogen. In diesen Tatsachen liegt eine m. E. sehr schwerwiegende Bestätigung für meine obigen Ausführungen.

In den übrigen Fällen der Gruppe *b)* und denen der Gruppe *c)* ergab sich nach dem Abfall des *-e* überall derselbe Wechsel zwischen endungslosen Formen und solchen auf *-es*, bei den schwachen Verben auch solchen auf *-ed*. Die daraus entstehenden Doppelformen wurden durch Ausgleich beseitigt. Wenn bei *dēȝen* die *ī*-Formen stark überwiegen, so wird dies daher rühren, daß infolge der Bedeutung des Wortes das Präteritum und das Partizipium auf *-ed* (da das ursprüngliche Präteritum auf *-d(e)* bald aufgegeben wurde) sehr häufig waren und beim Ausgleich der Entwicklung des Inlautes (*ēj* > *ēi* > *ī*) zum Sieg verhalfen.

Durch die voranstehende auf reichlicherem Material fußende Auseinandersetzung über die Entwicklung von *éȝ* werden einige Bemerkungen von mir Arch. 103, 70ff. berichtigt. Ebenso bedürfen danach die Verhältnisse bei Orrm, die ich Unters. § 167 besprochen habe, einer neuerlichen Betrachtung. Da ich mich aber hier auf das nordhumbrische Gebiet beschränke, würde uns diese zu weit abführen.

Wenn wir uns nun, nachdem die Entwicklung von ae. *é* + gutt. *ȝ* klargelegt ist, derjenigen von ae. *ĭ-* + *ȝ* in den oben als Gruppe *d)* bezeichneten Fällen zuwenden, so haben wir zu erwägen, ob und wie die Dehnung des *ĭ-* sich mit den eben dargelegten Vorgängen vereinigt. Dabei ist es von Wichtigkeit, die Chronologie nicht aus dem Auge zu verlieren. Die Dehnung tritt nach dem Verstummen des End-*e* ein, ebenso die Spaltung des *j* (aus ursprünglich gutturalem *ȝ*) in *χ* im Auslaut und *i* im Inlaut. Der Wandel von *j* zu *χ* hat sich wohl im unmittelbaren Anschluß an das Verstummen des *-e* vollzogen, daher vermutlich vor der Dehnung. Dagegen kann das innere *j* wohl noch eine Weile fortbestanden haben, bevor es zu *i* wurde: dieser

Übergang stand ja zu dem Abfall des End-*e* in gar keiner Beziehung.

Von unseren Fällen mit *ĭ-* ist am häufigsten belegt *niȝon*. Wie oben dargetan, gehen sämtliche nordenglisch-schottische Formen auf das flektierte ae. *niȝone* zurück. Trat Synkope ein, so entstand *niȝne*, daraus *niχne* und nach Abfall des *-e niχn*. Dabei verschob sich gewiß die Silbengrenze: das *χ* wurde nun zur zweiten Silbe gezogen, *ni-χn*, so daß das *i* in offener Silbe stand und von der Dehnung ergriffen wurde: *nē̤-χn*. So entstand das charakteristische *neghen, nēn*. Trat aber in der altenglischen Grundlage nicht Synkope ein, so ergab sich *nijene*, später *nijen*, und nun handelt es sich darum, ob der Übergang von *j* > *i̯* oder die Dehnung des *ĭ-* früher war. Im ersten Fall ergab sich *niie̯n*, d. i. zunächst *ni-i̯en*, aber sicherlich bald *nii̯-en*, also *nīen*, woraus leicht *nīn* werden konnte (Entwicklung *a*). Im zweiten Fall wurde *nijen* zu *nējen*, später *nē̤ie̯n* und mit der gewöhnlichen Entwicklung des *ē̤i̯* (oben S. 157) zu *nīen*, *nīn*, also demselben Endergebnis wie früher (Entwicklung *b*). Eine Entscheidung, welcher von diesen zwei Wegen eingeschlagen wurde, ermöglichen vielleicht die ältesten Belege. Die Cursor-Hss. bieten neben *nien, nin* öfter *nein, neynd*. Nach den früheren Darlegungen (S. 158) ist dies *ei, ey* eine archaistische Schreibung und kann sowohl *ēχ* als *ēj* (oder *ēi*?) bedeuten. Ich halte es nun für unwahrscheinlich, daß in unserem Fall die Lautung *nēχn* gemeint ist, weil silbisches *-n* wohl durch *-en* ausgedrückt würde (**neyen*), wie z. B. immer *eien, eyen* 'Augen', niemals **ein, *eyn* erscheint. Ich möchte glauben, daß *ēj* oder vielmehr *ēi̯* gemeint ist, und daraus folgt, daß die Entwicklung *b)* eingetreten ist, also die Dehnung des *ĭ-* sich vor dem Wandel von *j* zu *i̯* vollzogen hat.

Wenn daneben in denselben Texten auch *nien, nin* erscheint, und zwar letzteres auch durch den Reim gesichert, so kann damit nicht das aus *ēi̯* hervorgegangene *ī* gemeint sein, da der Dichter des Cursor sonst im Reim nirgends dies *ī* erkennen läßt (während die Schreiber es gelegentlich schon bieten). Diese Formen könnten aus Dialekten stammen, welche die oben als *a)* bezeichnete Entwicklung eintreten lassen. Indessen ist auch ohne Annahme einer Dialekt-

mischung auszukommen. Neben ae. *nizone* standen *nizonéne*, *nizontiz*, woraus im Mittelenglischen *nijenten*, *nijenti* wurde. In diesen dreisilbigen Formen unterblieb die Dehnung des *i-* und *ij* wurde zu *i*. Aus den so entstandenen Formen *ni(e)nten*, *ni(e)nti* konnte ein einfaches *ni(e)n* erschlossen werden. Die Annahme einer altenglischen Grundlage *nizen*, bezw. *nizene* mit palatalem *z*, an welche ich früher gedacht habe (Unters. § 512) und die m. E. ganz plausibel wäre, ist auf diese Weise überflüssig. Sämtliche vorhandenen Formen des Wortes lassen sich aus *nizone* ableiten.

Ae. *wiza* ergab nach Abfall des *-e* im Singular *wiχ*, im Plural *wijes*. Daraus konnte durch Ausgleich *wiχ — wiχes* werden, die Dehnung in letzterer Form führte zu *wēχes*, und so erklären sich die Schreibungen *wegh*, *weghes*, später *wee*, *wees* in unseren Texten. Andererseits konnte auch die lautgesetzliche Pluralform *wijes* erhalten bleiben. Dann ergab die Dehnung *wējes*, später *wēies*, *wies*, und so entstand das öfter belegte *wy*, *wyes*.

Bei ae. *stizol* (fem.) ist zunächst zu beachten, daß im Früh-ME. die Feminina das *-e* der flektierten Kasus verallgemeinern. Dies tritt uns schon bei Orrm entgegen (Sachse 10ff.), und zwar auch in mehrsilbigen Substantiven, wie *bisne*, *chesstre* für ae. *bȳsen*, *ceaster*: wir dürfen denselben Vorgang gewiß auch für das nordhumbrische Gebiet ansetzen. Was speziell *stizol* anlangt, so zeigt die spätere südhumbrische Form *stile* mit auslautendem *-e* (: *myle* Chaucer Cant. C 712, : *style* 'Stil' eb. F 106), daß dies Wort keine Ausnahme bildet. Wir haben also eine Basis **stizole* anzusetzen. Diese ergab nach dem Abfall des *-e stijel*, mit Dehnung des *i-* *stējel*, woraus *stēiel*, *stiel*, *stīl* wurde. Aber in jener Basis konnte auch Synkope eintreten, wie schon die altenglisch einmal belegte Schreibung *stihle* lehrt (vgl. B.-T. s. v.). Dabei rückte das *z* in den Silbenauslaut und wurde stimmlos, *stiχle*, wie derselbe Beleg zeigt. Nach dem Abfall des *-e* ergab sich *stiχl*, d. i. *sti-χl*, nach der Dehnung des *i-* *stēχl*, das als **steghel* erscheinen müßte, später *stēl*. Die spärlichen mittelenglischen Belege zeigen letztere Form, die lebenden Mundarten weisen sowohl auf me. *stēl* als *stīl* zurück (Unters. § 394), wobei freilich bei dem letzteren die schriftsprachliche Form eingewirkt haben kann.

Wie die zwei zuletzt erwähnten Wörter, müssen sich ae. *stiȝu* 'Stall' und *tiȝol*[1]) 'Ziegel' entwickeln, also zu me. *stē(gh), stī* und *tē(ghe)l, til* führen. In meinem mittelenglischen Material habe ich keinen Beleg gefunden. Doch zeigt der nordmittelländische Dialekt von Windhill in Süd-Yorkshire Lautungen, die me. *stę̄, tę̄l* voraussetzen (Wright § 94), während das Südschottische auf ein *stī* zurückweist (Murray 147).

Es ergibt sich also, daß *ĭ-* vor gutturalem *ȝ* in derselben Weise Dehnung erfährt wie sonst, außerdem aber diese Lautfolge die Sonderentwicklungen durchläuft, welche das zur palatalen Spirans gewordene *ȝ* verursacht. Die Chronologie der Vorgänge ist dabei folgende: 1) Verstummen des *-e*; — 2) Übergang des dadurch in den Auslaut tretenden *j* zu *χ*; — 3) Dehnung des *ĭ-*; — 4) Übergang des im Inlaut bisher unverändert gebliebenen *j* zu *i̯*; — 5) Übergang von *ē̯i̯* zu *ī*. Zur Zeit unserer ältesten nordenglischen Niederschriften sind sicher bereits 1)—3), wahrscheinlich auch 4), wenigstens teilweise, vollzogen, wenn auch die Spaltung des älteren *j* in *χ* und *j* (oder *i̯*) durch die traditionelle Schreibung verdeckt ist.

Anhangsweise sei bemerkt, daß dieselbe Doppelheit in der Entwicklung des ae. gutturalen *ȝ* wie nach *ē̯* und *ĭ* auch, wie zu erwarten, nach *ī* sich zeigt. Ae. *hīȝian* ergibt nordhumbrisch teils *hīgh*, teils *hīe*, letzteres häufiger. Daneben muß im AE. ein *hĭȝian* bestanden haben (Unters. § 554) und dies liefert einerseits *hegh, hee*, andererseits *hie*. Belege sind im NED. zu finden.

Nun können wir auch ein seltenes mittelenglisches Wort klarlegen. Für den Begriff 'Leiter' bietet der Cursor in der Hs. C zweimal, 3779 und 3784, *sti*, das eine Mal im Reim auf *ski*, während die anderen Handschriften den Text ändern und *ladder, ledder* einführen. Das Wort erscheint wieder in der Benediktinerregel V. 835 und 837 als *stegh*, in den Kriegen Alexanders V. 2981 als *stegh* (Dublin) und *stee* (Ashmole), in den Towneley Spielen (ed. Pollard) 53/37 als *stegh* im Reim auf *legh* 'Lüge' und nach Halliwell in

[1]) Über diese Form vgl. Konrath, Arch. 88, 162 und Sievers, Ags. Gram. § 254, 2.

lebenden Mundarten als *stee*. Auch Wright bezeugt diese Lautung für Windhill (§ 94). Die *e*-Formen weisen deutlich auf eine Basis *ē* oder *ĭ-* + gutt. *ʒ*. Im Altenglischen ist aber kein passendes Etymon vorhanden: *stiʒe* 'das Steigen' steht formell wie inhaltlich weit ab, *stiʒu* würde formell stimmen, bedeutet aber 'Stall' und nicht 'Leiter'. Dagegen paßt vorzüglich an. *stigi, stegi* 'Leiter', mit dem bereits Björkmann (S. 255) die Formen aus dem Alexander zusammengestellt hat. Das nordische Wort ist ein schwaches Maskulinum und mußte im Altenglischen **stiʒa* ergeben; diese Grundlage erklärt *stegh, stee*. Etwas auffällig erscheint das *sti* des Cursor Mundi. In späteren Texten wäre es wie *wy* für *wiʒa* zu erklären (oben S. 162); aber im Cursor tritt sonst dies *i* aus *ē̆i* im Reim noch nicht zu Tage. Vielleicht haben wir das Ergebnis einer späteren Entlehnung vor uns, die zu einer Zeit eintrat, als das *-a, -an* der schwachen Maskulina schon zu *-e, -en* geworden und zwischen *i* und diesem Vokal schon palatales *ʒ* üblich war. Für weniger wahrscheinlich halte ich Einfluß des ae. *stiʒe*, an den Björkmann denkt.

2. Ae. *ŭ-* vor *ʒ*.

Für die Lautfolge *ŭ-* + *ʒ* haben wir folgende Fälle: *suʒu* 'Sau', *duʒan* 'taugen', **muʒan* 'können' (vgl. Orrms *muʒhenn*), *fuʒol* 'Vogel', *cuʒ(e)le* 'Kapuze', *ʒuʒoð, ʒeoʒoð* 'Jugend', *duʒoð* 'Tugend, Schar'. Von ihnen kommen *fuʒol* und *ʒuʒoð*, demnächst *suʒu* öfter vor, die anderen sind vereinzelt. Das *ʒ* ist in jedem Fall im gesamten altenglischen Flexionssystem inlautend. Die Pluralia Präteriti der zweiten starken Klasse wie *fluʒon* sind als unsicher auszuscheiden: früh sind ja diese Formen durch das Partizipium Präteriti mit *o (ʒeflozen)* beeinflußt worden.

Ziehen wir zum Vergleich die Entwicklung von *ó* + *ʒ* heran, so finden wir nur wenige ganz genau entsprechende Fälle, in denen nämlich *ʒ* ebenfalls in allen Formen im Inlaut stand. Es sind dies ae. *wóʒian* 'werben' und eine Weiterbildung von ae. *ʒeswózen* 'ohnmächtig', die **swóʒ(e)nian* lauten würde. Daneben kommt schon altenglisch *ʒeswózung, ʒeswówung* 'Ohnmacht' vor, was ein Verbum **swózan* oder **swózian* 'ohnmächtig werden' voraussetzt, von dem sich auch

im ME. Spuren finden (vgl. Stratm.-Br.). Ebenso tauchen in dieser Periode Formen auf, die eine Basis **swóȝ, *swóh* 'Ohnmacht' voraussetzen würden. Größer ist die Anzahl der Fälle, in denen das *ȝ* in der unflektierten Form im Auslaut steht und in der späteren altenglischen Zeit gewöhnlich als *h* erscheint. Hieher gehören das Adjektiv *ȝenóh* (flekt. *ȝenóȝ-*), die Substantiva *bóh, plóh, wóh, slóh* (flekt. *bóȝ-* u. s. w.) und die Präterita *dróh, slóh, lóh* (plur. *drózon* u. s. w.). Auf Grund der Analogie, die wir oben S. 146 besprochen haben, schließt sich das Adjektiv *tóh* 'zähe' an, dessen *h* ursprünglich in den flektierten Formen ausfiel, während die mittelenglischen Belege vielfach inneres *-ȝ-* voraussetzen. Entsprechend unserer Anordnung bei *é + ȝ* werden wir diese Fälle unter *a)* zusammenfassen, dann unter *b) wózian, swóȝ(e)nian* anreihen und unter *c)* die Belege für *-uȝ-* zusammenstellen.

In unseren Texten werden diese Wörter folgendermaßen geschrieben:

Cursor Mundi, Hs. E, erste Hand;

a) enoȝ, inoch; woȝ, woch; droȝ; sloȝ, sloch (vgl. *poȝte, noȝte* u. dgl.);
b) —; *c)* —;

Cursor Mundi, Hs. E, zweite Hand:

a) enoh, Inoh, inoch; woh, woch; droh (vgl. *poht, wroht* u. s. w.);
c) mw 'können' (: *ū*) 23559; *fouel* 23621.

Nordenglische Homilien:

a) inoh(e); woh; droh(e); sloh (vgl. *broht* u. s. w.);
c) fuel 158[4], *fules* eb., 159[4], *foules* 159[2, 3], *fouls* 159[3] (vgl. *thu* 2[2], *tures* 23[4], *stures* eb.).

Cursor Mundi, Hs. C:

a) inogh, inou, inow (auch sing.); *togh; wogh; drogh, drou* (auch sing.), *slogh, slou,* vereinz. *slog, slo* 6120; *logh;*
b) woud 27998; *suoning* 4202;
c) mu 'können' (: *ū*) 23559; *fuxul* (: *ū*) 21269, *-ol, -l, foxul, -l, foghul(s), fouxul(s), -l, fouul* 1660; *youthed* 3592.

Cursor Mundi, Hs. G:

a) enogh, inogh, enou, inow (auch sing.); *togh; wogh; drogh, drou, drow, drew* 3487; *slogh, slou, slow; lohu;*
b) suounyng 4202;
c) mv 'können' (: *ū*) 23559; *foul, -is, fule* 21276, (: *u*) 21269.

Cursor Mundi, Hs. F:

a) I-noghe; toghe; wogh; drogh(e), vereinz. *drow; slogh(e); loghe;*
b) squonynge 4202, *squowen* sb. 24328;
c) fowel(s), fowles (vgl. *fowel : dowel* 21269).

Psalter:

a) inogh(e); slogh, slough sb.; *droghe; slogh;*
c) foghel 49/12; *-es* 8/8, 77/31, 148/10; *foghles* 103/13.

In den späteren nordenglischen Texten ist in der Gruppe *a)* die vorwiegende Schreibung *-ogh,* in Texten, welche die stimmlose Spirans durch *ȝ* ausdrücken (wie in *broȝt* Alex.), natürlich *-oȝ(e),* während *-ow* im ganzen selten, nur in einigen etwas öfter vorkommt. Beachtenswert sind:

drow plur. Yw. 3537; — *inowe* plur. Leg. 1/399 (gegenüber *inogh* sing. 4/123 u. s.); — *i-nowe* sing. und plur. York. Sp. und Thornton III; — *inowe, enoȝe, enogh(e)* sämtl. plur., *drowe, droȝe* plur. Alex.; — *enow ynow* plur. neben *ynogh* sing. (durchgängig?), *drow(e)* sing. und plur., *bowes* neben *bogh* (durchgängig?) Zerst. Troj.

Daneben tritt in den Handschriften des 15. Jahrhunderts *ew* auf:

Yorker Sp.: *enew* 5/104; Thornton III (Morte Arthure): *ynewe* (häufig), *slewe* sing. 979; vgl. *enewe* (: *knew* : *brew*) Towneley-Spiele ed. Pollard 132/500.

Die Belege für *b)* sind:

Yw.: *swowing* 868, 2064; — Leg.: *swunde* 13/204; — Yorker Sp.: *swoning* 428/57; — Thornton III (Morte Arth.): *swoune* sb. 4274, *swounes* vb. 715, 1127, 2983, *-yng* 716, *-ande* 1467, 2961; — Alex.: *swouned* Ashm. 156, *swone* Dubl. 734*, *swoghe* 1467; — Zerst. Troj.: *woghit* part. 482; *swogh* sb. 3551, 8705; *swone* sb. 8705, 10763, 11122, 13937. Dazu aus den nordmittelländischen Towneley-Spielen: *swoyn* 327/69, *swonde* 370/108; und einem Glossar aus dem 15. Jahrhundert, das auch sonst nördliche Färbung zeigt: *swoynyng* 'extisis' W. W. 708/23.[1])

Die Belege für *c)* sind:

Ev. Nic.: *ffowles* 547; — Prick: *yhouthe* 5972, *yhouthede* 5712; — Yorker Sp.: *dowe* (ae. *duzan*)? 431/151; *foules, fowles* öfter, *fewle* 52/239, 53/257, *fewles* 44/125, 149; — Thornton I: *fowle* 9[1], *fowheles* 8[3]; — Thornton II: *feule* 13[2]; — Thornton III: *sowe* 3033, *fowle* 4003,

[1]) Hier sei darauf hingewiesen, daß in Chaucer-Handschriften neben dem gewöhnlichen *swoun* auch nicht ganz selten *swone* erscheint. So Compl. of Mars 216: *swoone* T Tn; Troil. II 547: *swone* C H; Anel. 169: *swoneth* F. Ähnlich in einem Glossar des 15. Jahrhunderts *swonynge* 'sincopi' W. W. 612/12.

fewle 2071, *feulez* 926; — Alex.: *dowe* 4058 (*dewis* 4438 ist wohl Schreibfehler, vgl. Skeat, Gloss.), *zouth(e)* öfter, *douth* öfter; — Zerst. Troj.: *doghis* 5001, *foghles* 10553, 11805. — Dazu Towneley-Spiele = *sogh* 'Sau' (: *enogh* : *drogh*) 109/274. Beachtenswert ist auch *fol* 'pullus' W. W. 638/4, 757/33 (wenigstens das erstere in einem Glossar, das auch sonst deutlich nordenglischen Charakter verrät, wie z. B. in *hee* 'oculus' 634/3).

In den schottischen Texten ist in der Gruppe *a)* zu Anfang noch gelegentlich *-och (-uch)* und *-ow* zu finden. Die typische Schreibung ist dagegen hier *-ew, -euch*, neben denen in den ältesten Manuskripten (Urkunden und Wyntoun) manchmal auch *-w, -u* steht. Es heißt also *enew, plew, drew, slew* u. s. w. oder *eneuch (enewch), pleuch (plewch)* u. s. w. Reime auf *ew* aus *éow* belegt Gerken S. 22. Ein Unterschied zwischen *-euch* und *-ew* ist öfter zu spüren. Haye bietet zweimal *yneuch(e)* für den Singular (3/6, 56/3), einmal *ynewe* nach dem Kollektiv *folk* (61/17) und einmal *ynew* nach einem Plural (164/27). Dagegen gebraucht er *slew(e)* für beide Numeri. Die Cambridger Handschrift des Bruce scheint ganz scharf zwischen *eneuch* sing. und *enew* plur. zu scheiden, während *dreuch* und *drew* durcheinandergehen. Nach Gerken S. 22 unterscheidet auch Douglas *aueuch* sing. und *anew* plur. Ähnliches wird sich auch sonst wohl finden.

An Belegen für die Gruppe *b)* habe ich folgende gefunden:

Wyntoun: *wowyt* 2/344, 5/1899, *swonyd* 5/1967; — Bruce Hs. E. = *swonand* 17/648; — Douglas: *wow* (: *dow* 'Taube') IV 89/18, *-a* IV 89/20, *-eris* II 171/3; *swoun* (: *doun*) II 138/4, 199/21 und sous (Gerken 54); — Bann.: *wowar* (: *powar*) L[1]) 1216, *wow* S. 387/1, 4 (: *ū*) *soun* (: *doun*) L 1433.

An Belegen für die Gruppe *c)*:

Wyntoun: *dow* 1/417, 5/1860; *foule* 1/109, 414, 784, *fowlys* 1/1003, 4/1003; — Haye: *foulis* 12/13, 41/25, 28, *-yng* 114/31; — Craft of D. *foul* 748; — Bruce: *sow* 17/597, 621, 661, 673, 695, 701, 705; *foul* 7/188, *zoutheide, -ede* vgl. Gloss.; — Schott. Leg.: *fule* 5/456, 18/233, *foul* 5/464, 466, *foulis* 5/473; *zouthede* vgl. Gloss.; — Douglas: *sow* II 143/1 (: *ū*) I 65/4; *dow* NED.; *foule* II 43/29, *foull* 191/1, *fowlis* 15/12, 132/ (: *owlis* 'Eulen') 134/31; *zouth* (: *ū*) II 105/30; — Bann.: *dow* Dunbar ed. Schipper 65/14; *sow* (: *trow*) L 908, 1087, (: *cow*) 1163, 1369, 137 (: *yow*) 1404, 1410, 1416 u. s. w.; *fowlis* Dunbar ed. Schipper 16/58, 6

[1]) Mit L ist Lyndesays Satire gemeint, vgl. oben S. 109.

cowle (: *owle, fowle*) eb. 34/12, *coull* eb. 92/503; *Yowth* eb. 17/154, *ȝowth* (: *mowth*) eb. 72/9, *ȝewth* eb. 78/34, 38, 42 etc. (ed. Small, Sc. T. S. p. 175), 79/5, 11 (ed. Small, Sc. T. S. p. 179). Aus späteren Texten sei *dow* bei Lyndesay (vgl. NED.) herangezogen.

Wir finden also für *-uȝ-* in Schottland fast überall *ou, ow* mit dem Lautwert [*ū*], nur manchmal *ȝewth* neben *ȝowth*.

Diese Bestände sind in mancher Beziehung merkwürdig, insbesondere fällt das vom 15. Jahrhundert an immer häufiger werdende *ew* auf. Hier geben wieder die lebenden Mundarten wertvolle und entscheidende Hinweise.

In Danby in Nordost-Yorkshire (Ellis 30^{2a}, S. 527 f.) finden wir für *ȝenóh* und *plóh* die Lautungen [*əniəf, əniu, pliəf, pliuf*]. Die genauen Lautwerte sind aus Ellis zu ersehen: ich habe die Formen in einfacher, typischer Umschrift wiedergegeben, die für unsere Zwecke genügt. Nun ist in dieser Mundart das hier erscheinende [*iə*] die normale Wiedergabe von me. *ǭ* (auch im Auslaut), [*iu*] dagegen die von me. *ęu* (vgl. Nummer 436 von Ellis' Wortliste). Das *f* geht auf ursprüngliches *χ* zurück. Somit weisen die heutigen Lautungen auf die mittelenglischen Grundlagen *enǭgh, enęw, plǭgh, plęugh*. Es wäre allerdings möglich, daß das *f* nicht aus einfachem *χ*, sondern wie in der Schriftsprache (Angl. 16, 495) aus *uχ* hervorgegangen ist, also den *f*-Formen *enǫugh, plǫugh* zu Grunde liegt. Doch wird sich später zeigen, daß dies abzuweisen ist.

Gehen wir nun die anderen nordenglischen Dialekte durch, so finden wir, daß *ǭ* und *ęu* in einigen zusammengefallen sind (30^{1}, 31^{1a} M, ^{1b}, 32^{1}, ^{2}, ^{5} wahrscheinlich auch 31^{4}, ^{5}), u. zw. in 30^{1} unter [*iə*], sonst unter [*iu*] oder ähnlichem. Gewöhnlich werden sie aber deutlich auseinandergehalten, indem me. *ǭ* durch [*iə*] oder [*ū*], me. *ęu* durch [*iu*] wiedergegeben wird. Rekonstruieren wir danach die mittelenglischen Grundlagen, so erhalten wir für Nordengland folgendes:

30^{2a} D : *enogh, enew, plogh, pleugh.*
30^{3a} F : *enogh, togh, plogh, plew, bew.*
30^{3b} : *togh, plogh, plew, bogh, bew.*
31^{1a} C : *enǭ*; BC: *bǭ, plǭ.*
31^{2b} : *enǭ* plur., *bǭ, plǭ.*
31^{3} : *enǭ* plur., *bǭ, plǭ.*
31^{6} : *enogh, togh, plew.*
32^{3} (H): *enogh, togh, plogh.*

In Schottland sind die Verhältnisse etwas anders. Hier treffen wir an Stelle der *f*-Formen solche mit *χ*, das guttural und gerundet ist, daneben auch solche ohne diese Spirans. Der Vokal deckt sich, wie schon Gerken S. 22 bemerkt hat, in der Regel mit dem Reflex von me. *ęu*, welches als [*iu*] oder [*eu*] auftritt, während me. *ǭ* durch *ö*-, *ü*- oder *i*-Laute wiedergegeben ist. Nur im Bezirk 35 scheinen beide zusammengefallen zu sein. Eine Sonderstellung nimmt der südschottische Dialekt Murrays ein (33a). Er bietet [*anöχ*] sing. und [*anöu̯*] plur., [*plöχ*] sb. und [*plöu̯*] vb. Der Diphthongh [*öu̯*] ist wieder mit dem Ergebnis von me. *ęu* identisch, das einfache [*ö*] geht aber auf me. *ǭ* (oder *ü*) zurück, so daß hier me. *enogh, plogh* zu Grunde liegen. Allerdings wäre es möglich, daß die heutigen Lautungen [*anöχ, plöχ*] erst in junger Zeit aus ursprünglichem [**anöu̯χ, *plöu̯χ*] entstanden sind und somit ebenso auf me. *eneuch, pleuch* beruhen, wie die Formen der anderen schottischen Dialekte. Doch hängt davon nicht viel ab. Stellen wir wieder zusammen, welche mittelenglischen Grundlagen die lebenden schottischen Mundarten erschließen lassen, so ergibt sich folgendes Bild:

33ª: *enoch* (*eneuch?*) sing., *enew* plur.; *ploch* (*pleuch?*) sb., *plew* vb.
33ᵇ: *eneuch, teuch, pleuch.*
34 : *eneuch, teuch.*
36 : *eneuch, teuch, plew.*
39 : *eneuch, enew, teuch, beuch, pleuch, plew.*
42 : *eneuch, teuch.*

Außerdem finden sich noch gelegentlich im Norden wie in Schottland Formen mit der Wiedergabe des me. *ū* oder *ŭ*, die aber wegen ihrer Übereinstimmung mit der Schriftsprache *(plough, enough)* der Entlehnung verdächtig sind.

Durch diese Darlegungen werden meine Bemerkungen Unters. § 115 berichtigt. Da [*iu*] in manchen Dialekten tatsächlich me. *ǭ* wiedergibt und ich leider die Entwicklung des me. *ęu* nicht in den Kreis meiner Untersuchung einbezogen hatte (obwohl alle übrigen mittelenglischen Diphthonge ins Auge gefaßt wurden), ist es mir entgangen, daß vielfach me. *ǭ* und *ęu* voneinander geschieden sind und dann die Lautung [*iu*] auf letzteres weist.[1])

[1]) Es hat sich also gerächt, daß ich einmal dem in § 2 aufgestellten Grundsatze, die Grenzen der Untersuchung möglichst weit zu ziehen, untreu geworden bin. Ich kann übrigens versichern, daß

Daher sind auch meine Mitteilungen über die Wiedergabe von ae. *suȝu* und *fuȝol* in den lebenden Mundarten § 392 zu berichtigen. Die heutige Lautung weist *a)* auf me. **sǭ* oder *sǭgh* in 22[4], 31[1a]BCH, 31[2b]E, 31[3]D, *b)* auf me. **sew* in 30[2]W, 30[3a]F, 30[3b], [4], auf *fewel* in 31[6], 36. Die Lautung selbst ist in *b)* ein [*iu*] ohne folgende Spirans, in *a)* [*ū*] oder ein Diphthong aus zweierlei [*u*] ebenfalls ohne folgende Spirans. Deswegen ist aber keineswegs die Basis me. *sǭgh* ausgeschlossen, denn in allen vier Dialekten erscheint dieselbe Lautung in alten *-óh*-Wörtern wie *bóh, plóh* u. dgl. Nach Dickinson-Prevost finden sich auch in Cumberland *iu*-Formen in beiden Wörtern, die wohl auf me. *ew* weisen (S. XLVIII, LXXII). Nicht sicher zu entscheiden ist die Sache in 31[1a]M und 32[1], da hier [*iu*] sowohl für me. *ǭ* als für me. *eu* steht. Ganz zu streichen ist meine Angabe, daß auch in 31[6] und 32[5] me. *ǭ* in *suȝu* belegt ist.

Es zeigt sich also, daß die lebenden Mundarten aufs beste mit den mittelenglischen Erscheinungen übereinstimmen, daß insbesondere auch die Schreibungen *-ew, -euch* Bestätigung finden, geradeso wie das nordenglische *-ogh*. Wenn die Mundarten bloß die Entsprechung des einfachen *ǭ* aufweisen (öfter in Nordengland), so ist das kein zwingender Hinweis auf mittelenglische Grundlagen wie **enǭ, *bǭ*: es kann natürlich die Spirans erst in neuenglischer Zeit geschwunden sein, also doch me. *enōgh, bōgh* u. s. w. zu Grunde liegen.

Die Mundarten liefern uns aber auch Anhaltspunkte, das auf den ersten Blick höchst seltsame *eu, ew* für *ó* + *ȝ* zu deuten, insbesondere ist der Dialekt Murrays lehrreich. Hier wird me. *ǭ* durch [*ö*] wiedergegeben: der bekannte *ä*-artige Laut, den me. *ǭ* nördlich vom Humber annahm, ist etwas gesenkt worden. Der Diphthong [*öu̯*] in *enew, plew* weist also auf eine früh-mittelenglische Basis *ǭu* zurück, das sich über [*üu̯*] zu dem heutigen [*öu̯*] entwickelt hat, geradeso wie me. *ǭ* über [*ü*] zum heutigen [*ö*] wurde. Eine solche Basis ergibt sich aber auch, wenn wir vom Alt-

meine übrigen Angaben der Gefahr eines solchen Irrtums nicht ausgesetzt sind, weil ich eben in den anderen Fällen bereits alle angrenzenden Laute, mit denen eine Berührung irgendwie möglich ist, in die Untersuchung einbezogen habe.

englischen ausgehen: aus *ȝenóȝe, plóȝian* kann sich nach dem Übergang von *ȝ* zu *u̯* zunächst gar nichts anderes ergeben haben als *enǭue, plǭue*. Daß nun in dieser Verbindung, die wahrscheinlich zunächst nicht einmal ein Diphthong war *(enǭ-u̯e, plǭ-u̯e)*, sich das *ǭ* qualitativ ebenso entwickelte wie sonst, ist umsoweniger auffallend, da im Englischen oft genug erste Diphthongkomponenten mit den einfachen Vokalen, aus denen sie hervorgegangen sind, Hand in Hand gehen. Auch die [*iu, eu*] der übrigen Mundarten lassen sich mit einer Grundlage, die ungefähr [*üu̯*] war, sehr gut vereinigen. Wenn nun me. *ęu* in den Mundarten durch denselben Laut wiedergegeben und schon im 15. Jahrhundert für das ursprüngliche *ǭu* auch *eu, ew* geschrieben wird, so hat sich hier offenbar ein Zusammenfall vollzogen, und bei näherer Überlegung ist er sehr begreiflich. Me. *ęu* ist sicherlich mit dem Vorschreiten des me. *ę* zu [*i*] seinerseits zu [*iu*] geworden, also nach dem oben S. 136 Gesagten schon im Anfang des 15. Jahrhunderts (wenn nicht etwa noch früher) [*iu*] gewesen. Die Diphthonge [*iu*] und [*āu*] stehen aber einander sehr nahe: offenbar haben sie sich geeinigt, sei es nun unter einem von ihnen oder einem Mittellaut. In der Vorstufe von Murrays Dialekt muß der gemeinsame Laut wohl [*üu*] gewesen sein, in den anderen wäre zumeist auch [*iu*] ganz gut möglich. Darauf kommt nicht viel an.

Sobald auf diese Weise das ursprüngliche *ǫu* und *ęu* sich geeinigt hatten, war es naheliegend, auch für ersteres *eu, ew* zu schreiben. Die Wiedergabe durch *ou, ow* war schon an sich sehr undeutlich, da man mit denselben Zeichen auch *ū* (aus ae. *ū* wie *toun, cow*) und *ǫu* (aus verschiedenen Quellen) ausdrückte, und dazu kam nun, daß die tatsächliche Lautung der alten *ǫu*-Wörter doch gar zu weit von den Zeichen abstand. So ist es begreiflich, daß man im 15. Jahrhundert für *enow*, das nun mit Wörtern wie *new, knew* vollkommen gleich klang, vielfach *enew* zu schreiben begann, das immer mehr vordrang. Auch die umgekehrte Schreibung *ow* an Stelle des ursprünglichen *ew* scheint gelegentlich vorzukommen, wenigstens erinnere ich mich, in schottischen Texten öfter *Jowes* gelesen zu haben.

Im Hinblick auf das eben Dargelegte ist aber noch eine andere Tatsache beachtenswert: ae. *ó* + *w* wie in

ʒrówan schlägt einen anderen Weg ein als *ó* + *ʒ*. Ellis' Liste hat leider keinen Fall für diese Folge. In Murrays Dialekt gilt dafür ein [*ou*], dasselbe, welches auch ae. *ŏ* + *ʒ* *(boʒa)* und me. *ŏ* + *l* wiedergibt (S. 149, 116), in den anderen Mundarten eine Art [*ɔu*] mit derselben Umgrenzung (eb. S. 116). Im Mittelenglischen steht die Schreibung *ow* fest und im Reim erscheint der Laut, wenigstens im Schottischen, auf sicheres *ǫu* aus ae. *ŏ* + *ʒ* *(boʒa)* gebunden (Gerken S. 45). Es ist somit völlig klar, daß das *ǫu* aus ae. *ów* einmal zu *ǫu* geworden sein muß. Daraus ist aber keineswegs ein Einwand gegen die früheren Darlegungen bezüglich *ǫu* aus *óʒ* abzuleiten (wie ich Arch. 103, 73 selbst angedeutet habe). Das Auseinandergehen der Produkte von ae. *ów* und *óʒ* ist ja eine Tatsache und wir haben für sie eine Erklärung zu finden. In der Tat bietet sich eine solche leicht dar. Die speziell nordhumbrische Modifikation des me. *ǭ*, die schließlich zu einem *ü*-artigen Laut führt, begann offenbar schon zu einer Zeit, da *ʒ* noch intakt war, so daß nach dessen Vokalisierung zu *u̯* aus dem ursprünglichen *óʒ* gar kein reines *ǫu* entstand, sondern ein Diphthong, dessen erste Komponente schon auf dem Weg zum späteren *ü* war, während andererseits in der Folge *ów* das *w* = *u̯* die ihm nahestehende *o*-Qualität des Vokals vor dieser Modifikation bewahrte. Aus ae. *ów* ergab sich also wirkliches *ǫu* und dieses ging später ebenso zu *ǫu* über wie südhumbrisch (Angl. 16, 452), vielleicht sogar in zeitlichem Zusammenhang mit dem südlichen Wandel. Danach dürften wir, streng genommen, gar nicht von *ǫu* aus *óʒ* sprechen. Da wir aber me. *ǭ* für den daraus hervorgegangenen nordhumbrischen Laut setzen, wird auch beim Diphthong eine derartige abgekürzte Ausdrucksweise gestattet sein.

Wir haben also festzuhalten, daß *ew, eu* in den Handschriften des 15. und 16. Jahrhunderts die normale Fortsetzung des früheren *ow* aus *óʒ* ist und ungefähr den Lautwert [*ău*] oder [*iu*] hatte.

Der Dialekt Murrays ist aber noch in einer anderen Richtung bemerkenswert. Er scheidet zwischen dem Singular [*anŏχ*] und dem Plural [*anŏu*]. Andere Mundarten lassen ähnliches erkennen und dieselbe Scheidung tritt öfter in mittelenglischen Texten hervor. Die altenglische Basis war

sing. *ȝenóh*, plur. *ȝenóȝe*: es ist also klar, daß *ȝ* nur im Inlaut zu *u̯* wurde, was man von vornherein erwarten würde, namentlich aber mit völliger Sicherheit zu ersehen, daß *ȝ* vokalisiert wurde, als das End-*e* noch galt. Denn nach seinem Verstummen war die Flexion von *ȝenóh* gänzlich geschwunden und es gab in diesem Worte kein inlautendes *ȝ* mehr. Danach können wir die Entwicklung der uns beschäftigenden Wörter mit völliger Sicherheit rekonstruieren.

In der Gruppe *a)* ergab sich in jedem Fall ein Wechsel innerhalb des Flexionssystems, der in der Orthographie des 14. Jahrhunderts ausgedrückt, folgendermaßen lauten mußte: *enogh*, plur. *enow*; *bogh*, plur. *bowes*; *plogh*, plur. *plowes*, *plow* vb.; *drogh*, plur. *drow* u. s. w. Die Lautwerte waren ungefähr [*-üχ*] und [*-üu̯*]. Im 15. Jahrhundert trat für *ow* aus den oben dargelegten Gründen *ew* ein: *enew*, *bewes*, *plewes*, *plew*, *drew*. Natürlich stellte sich früh Ausgleich ein, insbesondere in den Präteritis. Im Schottischen wird die Vokalisation des ursprünglichen Inlautes *(enew)* fast durchgehends verallgemeinert *(eneuch)*.

Aus dem Dargelegten ergibt sich, nebenbei bemerkt, daß die Präterita *drew*, *slew* u. s. w. auf dem nordhumbrischen Gebiet völlig lautgesetzlich sind, gerade so wie *enew*, *plew*, und, da sie keineswegs merklich früher auftreten als diese letzteren Formen, kein Anlaß vorhanden ist, sie als Analogiebildung zu fassen, wie dies bisher geschehen ist (Bülbring, QF. 63, S. 99; Murray, NED. s. v. *draw*; Sweet, N. E. G. I § 1277).

In der Gruppe *b)* treffen wir besondere Verhältnisse. Für ae. *wózian* wäre nach dem Gesagten *wow*, **wew* zu erwarten. Letztere Schreibung ist nicht zu finden und die erstere bedeutet mindestens in den späteren Texten unzweifelhaft me. *ū*. Mit der entsprechenden Lautung erscheint auch das Wort heute noch im südschottischen Dialekt (Murray 148) und sonst. Ich glaube, daß hier eine Sonderentwicklung vorliegt, die an das vorangehende *w-* gebunden ist. Wie ae. *ó* in der Stellung vor *w* vor der sonstigen Modifikation geschützt wurde (oben S. 173), so auch nach *w*. Es ergab sich somit *wǫu̯*, ohne daß *ǫ* auf dem Weg zum *ū* gewesen wäre, und unter dem doppelten Einfluß des vorangehenden und folgenden *u* (da *wǫu̯* = *u̯ǫu̯* ist) rückte das *ǫ*

selbst zu *u* vor, aus *ǫu* wurde *ū*. Dieselbe Entwicklung ist für **swóʒ(i)an* anzusetzen, doch ist mir für **swow* (: *ū*) bisher kein Beleg bekannt geworden. (Daneben stand das Substantiv **swóh*, welches zu *swogh* führte.)

Wieder anders verhält es sich mit **swóʒ(e)nian*. Normalerweise ist in diesem Wort Synkope zu erwarten, also eine früh-me. Form **swōʒne(n)*. Nach dem oben S. 157 Dargelegten mußte *ʒ* zu *χ* werden und aus dem so entstehenden *swōχn(e)* im Norden *swōn*. Diese letztere Form ist in Nordengland wie in Schottland reichlich bezeugt; erstere liegt vor in *swoghened*, Alisaunder ed. Weber V. 5857. Da mir dieser Text unzugänglich ist, kann ich nicht beurteilen, welchem Dialekt diese Schreibung entstammt (das Denkmal selbst ist nach Brandl Grdr. II, 1, 634 aus Kent). Doch bietet sie jedenfalls einen Beleg für die Entwicklung der stimmlosen Spirans in diesem Wort. Trat aber in der Basis nicht Synkope ein oder wurde sie nach Maßgabe von ae. *ʒeswózen* wieder beseitigt, so daß die früh-me. Form *swōʒene(n)* lautete, so mußte sich *-ōʒ-* wie früher in *wózian* entwickeln, also das Ergebnis me. *swoun* (: *ū*) sein. Dasselbe ergab sich durch Mischung des oben abgeleiteten **swow* (: *ū*) mit *swǭn*. Auch diese *ū*-Form ist, u. zw. wieder in Nordengland wie in Schottland, reichlich bezeugt.

Für die Gruppe *c)*, die Wörter mit *ŭ-*, ist namentlich im Auge zu behalten, daß der Übergang von *ʒ* zu *ȝ* noch vor dem Abfall des *-e*, also auch vor der Dehnung des *ŭ-* stattfand. Aus *suʒu*, *fuʒel* ergab sich somit *suȝe*, *fuȝel*, d. i. *sūe* (später *sū*), *fūel*, und dies *ū* mußte, wie leicht ersichtlich, in jedem Fall durch das gesamte Flexionssystem durchgehen. In der Tat ist *ū*, geschrieben *ou*, *ow*, vielfach gesichert, insbesondere in Schottland.[1])

Aber das bisher Entwickelte reicht nicht aus, um alle Erscheinungen zu erklären. Die Formen *woghit* (zu ae. *wózian*),

[1]) Dieser Gruppe ist offenbar anzuschließen das im Cursor wiederholt auf *ū* reimende *forhu(u)*, *forhou*, *forhow* 'verachten' 19949, 22772, 23048. Die Basis kann nicht ae. *forhozian* sein, sondern nur *forhuzian*, und in der Tat kommt in ausgehender altenglischer Zeit ein Beleg mit *u* vor (NED. s. v.). Diese Variante muß aber alt sein, sie muß aus der Zeit vor dem Umlaut stammen, als sich in diesem Verbum noch nicht *y* und *o*, sondern *u* und *o* gegenüberstanden.

soghe, doghit, foghel (zu ae. *suʒu, duʒan, fuʒol*) zeigen, daß das *ʒ* auch dort, wo es ursprünglich immer im Inlaut stand, irgendwie als Spirans erhalten bleiben konnte. Die Form *fewle* weist auf älteres *o̯u* und dies konnte in dem Wort nur entstehen, wenn der Übergang von *ʒ* zu *u̯* erst eintrat, nachdem *ŭ-* schon zu *ō̯* gedehnt war, also nach dem Verstummen des End-*e*. Aus diesen Erscheinungen ein Argument gegen unsere bisherigen Darlegungen ableiten zu wollen, geht nicht an; denn die Hinweise auf die frühe Vokalisierung des *ʒ*, die wir oben besprochen haben, sind völlig zwingend. Wenn wir nun auf entgegenstehende Hinweise stoßen, die nicht minder unanfechtbar sind, so folgt daraus, daß in diesem Punkt das nordhumbrische Gebiet nicht bloß eine Entwicklung kannte: offenbar ist in einem Teil desselben der Übergang von *ʒ* zu *u̯* erst später eingetreten, als das *-e* schon abgefallen und *ŭ-* zu *ō̯* gedehnt war.

Bei dieser Chronologie ist in der Gruppe *a)* bei *ʒenóh* und den Präteritis *dróh, slóh* u. s. w. nur eine Form, auf *ō̯χ*, möglich, denn nach dem Abfall des *-e* waren sie indeklinabel. Auch das Adjektiv *tóh* schließt sich tatsächlich wohl hier an, denn die zweisilbigen Steigerungsformen sind wohl zu selten, um ihre Lautung zur Geltung zu bringen. In der Tat nun finden wir manche nordenglischen Texte, die in diesen Fällen nur *-ogh* kennen. Das könnte auch das Ergebnis eines konsequent nach einer Richtung durchgeführten Ausgleiches sein, aber einfacher erklärt es sich ohne diesen Vorgang. Bei den Substantiven dieser Gruppe, die im Plural *-es* annehmen, sind dagegen auch unter diesen Voraussetzungen zwei Formen möglich.

In der Gruppe *b)* ergab sich bei ae. *wóʒian* ein Wechsel *wogh — wowes* und daraus die Doppelformen *wogh* und *wow* (: *ū*). So erklärt sich das oben erwähnte *woghet*. Ähnlich führte **swóʒ(i)an* zu *swogh* und **swow*. Die Entwicklung von **swóʒ(e)nian* ist dieselbe wie oben.

In der Gruppe *c)* ergab sich bei *suʒu* ein Wechsel zwischen dem Sing. *sŭʒ* > *sŭχ* und dem Plural *sō̯ʒes*, woraus *sō̯wes, sewes* werden mußte. Auf jeder Stufe war natürlich die Neubildung eines entsprechenden Singulars möglich; in der Tat ist *sogh* im Mittelenglischen belegt, **sew* von

manchen lebenden Mundarten vorausgesetzt. Ähnlich verhält es sich bei **duȝan*: auch hier ist me. *dogh-* belegt.

Besonders mannigfaltig sind die Ergebnisse bei *fuȝol*. Die unflektierte Form führte zu *fo̯ȝel, fo̯wel, fewel*. Letzteres ist reichlich belegt, *fo̯wel* kann sich hinter manchen Schreibungen bergen, die man geneigt ist auf *ū* zu deuten (z. B. im Cursor). Im Genetiv Singular und im Plural, ae. *fuȝoles, fuȝolas*, unterblieb die Dehnung und das kurz gebliebene *ŭ* verschmolz mit dem aus *ȝ* entwickelten *u* zu *ū*, wir erhalten dieselbe Form wie oben S. 175. Aber es ist zu beachten, daß das *-ol* in ae. *fuȝol* aus silbischem *l* entstanden ist (got. *fugls*) und daher in den flektierten Formen das epenthetische *o* vielfach fehlt. Insbesondere gilt dies für alle nordhumbrischen Belege, die bisher bekannt geworden sind (vgl. oben S. 155). Aus *fuȝlas* mußte nach S. 155 *fuχlas* werden (wie schon im ausgehenden AE. gelegentlich *fuhlas* geschrieben erscheint, vgl. eb.), und daraus ergab sich ein neues Flexionsschema, sing. *fuχl*, plur. *fuχlas*, nach der Dehnung in offener Silbe *fo̯χl, fŭχles*, worauf wieder Verallgemeinerung des *o̯* oder *ŭ* erfolgen konnte. Aus *fo̯χl(es)* mußte später *fo̯l(es)* werden, aus *fuχl(es)* vermutlich *fūles*. Somit ergaben sich aus den altenglischen flektierten Formen ohne Mittelvokal die mittelenglischen Varianten *fŭgh(e)l* und *fo̯gh(e)l*, später *foul* (: *ū*) und *fo̯l*, und diese alle sind belegt. Erstere wird sich wohl hinter dem seltsamen *fuxul, -ol, -l* des Cursor C bergen.

Ähnlich mannigfache Formen können sich aus ae. *cuȝ(e)le, cuhle* entwickelt haben. Die spärlichen Belege meines Materials zeigen nur *ow* = *ū*. Doch bringt Murray im NED. aus dem 14. und 15. Jahrhundert eine Form *cole, cool*, die im 17. Jahrhundert als *cool* auf *fool* reimt. Solange die dialektische Herkunft der betreffenden Texte nicht klargelegt ist, läßt sich keine bestimmte Meinung äußern. Doch ist es möglich, daß dies *co̯l* ebenso wie oben *fo̯l* entstanden ist.

Bei ae. *ȝeoȝoð* = *ȝuȝoð*, das kaum im Plural vorkam, also im Frühmittelenglischen fast immer zweisilbig war, wäre Dehnung des *ŭ*-, also *ȝo̯uð* zu erwarten, somit die Schreibungen *youth* und *yeuth*. In der Tat findet sich letztere gelegentlich, aber sie ist viel seltener als etwa *enew* u. dgl., und andererseits steht das Wort öfter im Reim auf sicheres *ū*

wie *mouth*. Hier ist offenbar wieder eine Sonderentwicklung eingetreten. Man kann im Englischen öfter beobachten, daß unechte Diphthonge nach *i̯* und *u̯* leichter und früher zu steigenden umkippen als in anderer Stellung. Danach ist es sehr einleuchtend, daß aus *i̯ūu̯ð* oder gar *i̯iu̯ð* sehr früh *i̯ūð* wurde, dieselbe Form, die sich bei der anderen Entwicklung ergeben hatte. Es ist sogar sehr leicht möglich, daß sich hinter dem *yewth* des Bannatyne-Ms. auch nur diese Lautung birgt: es braucht nur für den Schreiber *ew* bereits den Lautwert *i̯ū* gehabt haben. Dagegen wäre bei *duʒoð*, wenn es nicht so früh ausgestorben wäre, eine Form **deuth* zu erwarten.

Wir haben also für die Fälle von ae. *ó, ŭ-* vor *ʒ, h* auf dem nordhumbrischen Gebiet zwei Entwicklungen festgestellt, welche je nach dem chronologischen Verhältnis zwischen der Vokalisierung des *ʒ* einerseits und dem Abfall des *-e* sowie der Dehnung des *ŭ-* andererseits eintreten. Können wir vielleicht die Geltungsgebiete dieser zwei Entwicklungen feststellen? Um dies zu versuchen, wollen wir zunächst ihre Ergebnisse übersichtlich zusammenstellen. Die der betreffenden Entwicklung allein eigenen Formen sind durch gesperrten Druck hervorgehoben.

I.	II.
a) enǭgh, plur. *enow* > *enew*	*a) enǭgh*
tǭgh, plur. *tow* > *tew*	*tǭgh*
bǭgh, bowes > *bewes*	*bǭgh, bowes* > *bewes*
plǭgh, plowes > *plewes*	*plǭgh, plowes* > *plewes*
plow vb. > *plew*	*plow* vb. > *plew*
drǭgh, plur. *drow* > *drew*	*drǭgh*
slǭgh, plur. *slow* > *slew*	*slǭgh*
lǭgh, plur. *low* > *lew*	*lǭgh*
b) wow (: *ū*)	*b) wǭgh, wowes* (: *ū*)
swow (: *ū*)	*swǭgh, swowes* (: *ū*)
swǭgh(e)n > *swǭn; swoun* (: *ū*)	*swǭgh(e)n* > *swǭn; swoun* (: *ū*)
c) sow (: *ū*)	*c) sūgh, sǭʒes* > *sowes* > *sewes; sǭgh*
dow (: *ū*)	*dugh, dǭʒes* > *dowes* > *dewes* *dǭgh*
fowl (: *ū*)	*fǭʒel* > *fowel* > *fewel; foules* (: *ū*)
	fūghles > *foules* (: *ū*)
	fūghel > *fǭghel* > *fǭl*
youth (: *ū*)	*yeuth, youth* (: *ū*)

Prüfen wir nun unsere Texte auf die entscheidenden Formen hin, so finden wir, daß sie in manchen ganz fehlen, so insbesondere in Cursor E, Homil., wie es scheint auch Prick. Die übrigen stellen sich zumeist zur ersten Entwicklung, besonders deutlich Cursor G, F, Alexander und sämtliche schottischen Texte; zur zweiten nur Psalter und Thornton II. Formen beider Richtungen enthalten Cursor C, Yorker Sp., Thornton III und Zerstör. Troj. Dabei habe ich immer die Schreibungen vor Augen: die Reime bieten nur wenig Material für diese Frage. Es ist daher nicht verwunderlich, die Eigentümlichkeiten beider Richtungen in manchen Texten nebeneinander zu finden: dergleichen ergibt sich sehr leicht durch wiederholtes Abschreiben, und zudem mag es wirklich Mischdialekte gegeben haben. Aus unseren Texten ist also nur so viel klar zu ersehen, daß sich Schottland zur ersten Entwicklung stellt.

Versuchen die zwei Gebiete auf Grund der lebenden Mundarten zu sondern, so müssen wir von denjenigen Formen absehen, welche aus irgend einem Grunde mit den heutigen schriftsprachlichen übereinstimmen (wie *fowl, drew* etc.), denn in diesem Fall ist die Möglichkeit von Entlehnung vorhanden. Ferner ist zu beachten, daß ein me. **sǭ* 'Sau' auch aus dem Ostnordischen entlehnt sein könnte, worauf Björkman Arch. 101, 393 aufmerksam gemacht hat. Doch stellt sich nun heraus (S. 171), daß unter den hiehergehörigen Dialektformen keine ist, die sich nicht auch aus me. *sǭgh* ableiten ließe, daß also überhaupt kein Anlaß vorliegt, an Entlehnung zu denken, solange nicht unzweifelhafte Hinweise auf ein me. **sǭ* vorliegen. Trotzdem werden wir, um völlig sicher zu gehen, die Dialektformen, die sowohl auf *sǭgh* als **sǭ* zurückgehen können, beiseite lassen.

Somit bleiben als charakteristische Formen:

I. me. *enew, tew (eneugh, teugh).*

II. me. *wǭgh; sǭgh, sew; feul, fǭl.*

Nach dem oben S. 169 ff. vorgeführten Dialektmaterial finden wir somit Hinweise auf die Entwicklung I in 30^{2a} D (Danby in Ost-Yorkshire) und in allen deutlich vertretenen Bezirken Schottlands; solche auf II in 30^{2} W, 30^{3a} F, $30^{3b, 4}$,

31[6] und 36, also an verschiedenen Punkten von Ost-Yorkshire, Süd-Durham und in einem Bezirk Schottlands, Murray-Ellis' 'Galloway and Carrick', der aber auch Formen der ersten Reihe aufweist. Für die übrigen Bezirke fehlen entscheidende Formen.

Die modern dialektischen Hinweise stimmen also im ganzen recht gut zu den mittelenglischen. Zusammenfassend können wir sagen, daß die Entwicklung I (frühe Vokalisierung des ȝ) die vorwiegende gewesen zu sein scheint und jedenfalls in Schottland fast ausschließlich galt. Die Entwicklung II (späte Vokalisierung des ȝ) ist jedenfalls mehrfach im östlichen Teil von Nordengland und an einigen anderen Punkten eingetreten.

Vergleichen wir die Entwicklung des gutturalen ȝ mit der früher dargestellten des ursprünglich gutturalen, aber später palatal werdenden ȝ in ae. *éȝe*, *dréoȝan* u. s. w. (S. 151 ff.), so zeigt sich, daß zwar diese beiden Laute in derselben Stellung vokalisiert, bezw. stimmlos werden, daß aber das Tempo der Entwicklung verschieden ist. Das gutturale ȝ hat sich auf einem Teil des nordhumbrischen Sprachgebietes frühe, schon vor dem Verstummen des End-*e*, zu *u* aufgelöst, auf einem anderen Teil später, erst nach diesem Vorgang, während der Übergang des palatal gewordenen ȝ zu *i* keine solche Abstufung zeigt und sich überall erst nach dem Abfall des *-e*, ja sogar erst nach der Dehnung des *i*-, vollzogen hat. Gewisse Erscheinungen könnten allerdings die Vermutung hervorrufen, daß auch bei dem Wandel von ȝ zu *i* eine zeitliche Abstufung vorhanden war (S. 158); aber diese Anhaltspunkte sind wohl zu schwach und eine andere Erklärung des Tatbestandes ist wahrscheinlicher. Dies Auseinandergehen der zwei Laute ist an sich nicht überraschend: es kommt auch sonst vor, daß die palatalen Spiranten sich besser erhalten als die gutturalen oder auch umgekehrt. Aus dieser Verschiedenheit folgt wieder, daß die Abtrennung des später als Palatal hervortretenden ȝ zur Zeit als das guttural bleibende ȝ vokalisiert wurde, schon vollzogen war, also schon vor dem Abfall des *-e*, somit mindestens im 13. Jahrhundert, wenn nicht früher, in Wörtern wie *ēȝe*, *drēȝe(n)* Palatal galt.

3. Ergebnisse.

Zum Schluß mögen die lautgeschichtlichen Ergebnisse der voranstehenden Darlegungen noch einmal in Kürze zusammengefaßt werden.

Das altenglische palatale ȝ ist auch im Norden sehr früh, offenbar schon in der ausgehenden altenglischen Periode zu i̯ vokalisiert worden. Jenes gutturale ȝ, welches infolge Aufhellung seiner Umgebung im Lauf der Sprachentwicklung selbst palatal wird, bleibt von dem früheren streng getrennt, ist aber mindestens im 13. Jahrhundert, wenn nicht früher, bereits bei der palatalen Artikulation angelangt. Sobald es in den Wort- oder Silbenauslaut zu stehen kommt, wird es stimmlos, auch in dem jungen Auslaut, der sich durch den Abfall des End-*e* ergibt. Das so entstandene palatale χ fällt im Lauf der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts spurlos ab. Im Inlaut geht die palatale Spirans zu i̯ über, welches mit dem vorausgehenden Vokal verschmilzt. Dieser Übergang vollzieht sich erst nach dem Verstummen des End-*e*.

Ae. *é* + gutturalem ȝ entwickelt daher Doppelformen: im Wort- und Silbenauslaut ę̄χ, woraus ę̄ wird, im Inlaut ę̄i̯, das bald zu ī wird *(egh, ee, ye; degh, dee, dye)*. Außerdem finden sich Spuren einer dritten Entwicklung zu einem ę̄i-Diphthong (S. 160).

Ae. *ĕ-* vor gutturalem ȝ erfährt unter denselben Bedingungen wie sonst Dehnung, da zur Zeit, als diese eintritt, das folgende ȝ noch nicht vokalisiert ist. Das sich so ergebende ę̄ entwickelt sich wie sonst ę̄ vor ȝ (S. 161 ff.).

Das altenglische gutturale ȝ, welches guttural bleibt, wird ebenfalls im Wort- und Silbenauslaut stimmlos. Das so entstandene gutturale χ schwindet im Wortinneren im späteren ME., erhält sich aber im Wortauslaut bis in die neuenglische Zeit hinein: in Schottland gilt es noch heute, in Nordengland ist es meist zu *f* geworden und nur an wenigen Orten ganz abgefallen. Im Inlaut geht das altenglische gutturale ȝ zu u̯ über und bildet mit dem vorausgehenden Vokal einen Diphthong. Dieser Übergang vollzieht sich auf einem Teil des nordhumbrischen Gebietes, besonders in fast ganz Schottland, schon vor dem Ver-

stummen des End-*e* (Entwicklung I), auf dem übrigen Teil nach demselben (Entwicklung II).

Ae. *ó* + *ȝ* entwickelt daher Doppelformen: im Wort- und Silbenauslaut *ǭχ*, das in letzterer Stellung früh zu *ǭ* wird, im Inlaut *ǭu̯*, wobei jedoch das *ǭ* bereits seine eigentümliche nordhumbrische Färbung angenommen hat, daher der Diphthong im 15. Jahrhundert ungefähr [*üu*] lautet, mit me. *ęu* (aus ae. *éow*) sich einigt und auch *ew, eu* geschrieben wird *(enogh — enew)*. Die Grenze zwischen Auslaut- und Inlautentwicklung ist nicht überall dieselbe: die Formen auf *-e* wie *ȝenóȝe* zählen teils zu dieser (I), teils zu jener (II).

Ae. *ŭ-* vor *ȝ* erfährt unter denselben Bedingungen Dehnung wie sonst. Da aber auf einem Teil des nordhumbrischen Gebietes *ȝ* schon vor dem Abfall des End-*e*, also auch vor der Dehnung des *ŭ-* vokalisiert wird und mit dem vorausgehenden *ŭ* zu *ū* verschmilzt (I), kann es da überhaupt zu keiner Dehnung kommen *(fowl)*. Auf dem anderen Teil dagegen, wo zur Zeit der Dehnung *ȝ* noch als Spirans erhalten ist, wird *ŭ-* in der gewöhnlichen Weise zu *ǭ* (II) und die Weiterentwicklung ist dieselbe wie sonst bei *ǭ* vor *ȝ* (S. 176f.).

In allen diesen Fällen hat durch Ausgleich, der durch die reichlichen Doppelformen veranlaßt wurde, der ursprüngliche Bestand mannigfache Verschiebungen erlitten.

III. Kapitel.

Über me. *weird* und Verwandtes.

Die Form *weird* (ae. *wyrd*), welche schon in der Cotton-Hs. des Cursor Mundi vorkommt, sowie ähnliche Schreibungen habe ich oben S. 18ff. von der Betrachtung vorläufig ausgeschlossen, weil sie einer näheren Erörterung bedürfen. Zu dem Zweck muß ich etwas weiter ausholen.

In den nordenglischen Texten zeigen sich in gewissem Umfang Svarabhakti-Erscheinungen: zwischen zwei im Altenglischen unmittelbar aufeinander folgenden Konsonanten tritt ein neu gebildeter Vokal auf. Dies ist nicht selten in den Formen für ae. *strenʒð(u)* und *lenʒð(u)*: *strenket* Curs. E 22784, 23374; *strenketh* Hom. 49[2] (neben gewöhnlichem *strenth*); *strenkith* Gast G. 851 (neben *strenthe*); Yw. 421, 3069, 3664; Leg. 3/155, 160, 6/59 (neben *strenkth*); *lenkith* Yw. 422, 1324. Hier zeigt das *k* für das ursprüngliche *ʒ*, welches nur in der Verbindung *-nʒþ* sich entwickelt haben kann, daß der neu auftretende Vokal wirklich neu und nicht etwa eine Fortsetzung des einstens zwischen *ʒ* und *þ* synkopierten *i* ist (wgerm. **langiþô, *strangiþô*).

Wichtiger sind aber derartige epenthetische Vokale in den Gruppen *rd, rl, rn* in den Wörtern *wird, berd, erl, cherl, stirn* 'ernst', *hirn* 'Winkel', *bern, ʒern* aus ae. *wyrd, beard, eorl, ceorl,* angl. **stiorne* (vgl. Zupitza Arch. 76, 215 und Orrms *stirne*), *hyrne* (vgl. Orrms *hirne*), *beorn, ʒeorn.* An Belegen habe ich folgendes gesammelt:

α) *wired* Curs. F 3485, 4048, *wirid* Alex. 2260, *werid* eb. 689.

β) *bered* Alex. 122.

γ) *erel* Curs. C 13270, *er(r)el* Curs. F 4515, 13270, *eril* Yw. 1886, 1906, 9, 11, 15, 17, 22, 23, 31, 38, *eryl* eb. 1871, *erel* eb. 1877, *yrels* eb. 3065; *ereles* Alex. (Dubl.) 1001, 1166, *erelez* eb. 907, 1578; *eryll* schott. Urk. von 1431 (Ackermann, S. 18).

δ) *cherel* Yw. 612.

ι) *sterin* Curs. C 24540, G eb., *sturen* Curs. F 3461, *sterin* Yw. 3219, *steryne* Morte Arth. 735, 3623, *sterynfulle* eb. 2692, *sterenefulle* eb. 3824, *steryn* Alex. 611, 1386, 4256.

ζ) *heryn* Yw. 3220.

η) *beryne* Morte Arth. 4147, 4286, *byeryne* 3283, *beryn(e)s* eb. 148, 3520, 3553 u. s., *beerynes* 1050; *beren* Alex. 3138, *berin* eb. 5240.

ϑ) *yerin* Curs. E 23588.

Einige andere Belege in Texten, die auch sonst nordenglische Eigentümlichkeiten aufweisen, verzeichnen unsere Wörterbücher, wie z. B. *beryns* Ysumbras 454, *herrylle* WW. 650, 41. Im übrigen bietet noch das Prompt. Parv. *cherelle or charl* (S. 72) und ein früh-neuenglischer Text aus dem Jahre 1536 *churrylle* (NED. s. v.). Überall stehen daneben Formen ohne Epenthese und zumeist in überwiegender Mehrzahl.

Das NED. verzeichnet auch für ae. angl. *hiorde* 'Hirte' die Schreibungen *hirid, hered* aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Da es aber nicht die betreffenden Belege bringt, ist nicht zu ersehen, ob sie aus nordenglischen Texten stammen. An sich wäre dies allerdings wahrscheinlich.

Zu beachten ist auch die metrische Verwendung dieser Wörter. Zumeist ist an den betreffenden Stellen sowohl eine ein- als eine zweisilbige Form möglich. Aber in Morte Arthure 4286 steht *beryne* am Ausgang des zweiten Halbverses, der in der Regel klingend ist, und 4147 bildet die zweite Silbe eine der notwendigen Senkungen des Typus A *(for beryne one lyfe)*, von denen nur selten eine fehlt. Somit bietet diese metrische Verwendung, wenn sie auch an sich keinen zwingenden Beweis für die Zweisilbigkeit der Form liefert, doch eine Bestätigung dessen, was die Schreibung erkennen läßt.

In Verbindung mit dieser Epenthese tritt nun eine Änderung in der Qualität des *i* auf, die wir mit in Betracht ziehen müssen. Es wird vielfach *e* oder *ei, ey* geschrieben, und diese Bezeichnung bleibt in der Regel auch nachdem der epenthetische Vokal geschwunden ist. Die Belege für diese Erscheinung aus den von mir untersuchten Texten sind folgende:

α) *weird* Curs. C 3454, 3457, *werd(e)* Curs. G 9968, 15279, Curs. F 9968, *werid* Alex. 689, *werd* eb. 3247 u. s., *werdis* Zerst. Troj. 629, 737, *weirdis* eb. 1223, *werde (-ys)* Wyntoun I 1505, 1512, 1518 u. s.,

werdis Schott. Proph. 128, *werd(is)* Bruce 4/148 u. s., *veirdis* eb. 18/46, *werd* Schott. Leg. 24/220 u. s., *werd(is)* Douglas II 149/32, 23/22, *weird* eb. 24/8, 36/14 (: *afferd* 'fürchtend'), *werd* Bann. S. 649, V. 1, *weird* eb. S. 725, V. 1.

ε) sterin Curs. C 24540, *stern* eb. 3461; *sterin* Curs. G 24540, *sterne* eb. 3461; *sterin* Yw. 3219; *steryne* Morte Arth. 735, 3623 u. s., *steryn* Alex. 611, 1386, 4256, *stern* Schott. Proph. 128, 153, Wall. 4/455, 5/937, Bann. (Dunbar ed. Schipper 17, 113).

ζ) heryn Yw. 3220.

Dieselben Schreibungen des Vokals erscheinen auch in *hird, bird* 'Frau' und *bird* 'Vogel', bei denen ich Formen mit epenthetischem Vokal nicht gefunden habe, während das NED. wenigstens für das erstere Wort solche verzeichnet. So:

ι) herde (-is) Curs. G 2449, 3829, 11241, *heirdis* eb. 19488, *herdez* Alex. (Dubl.) 1224, *herd* Schott. Leg. 24/1480;

κ) berde 'Frau' Curs. G 9967, 10077; dazu aus einem späteren Text: *beirdis* Golagrus und Gawain (Angl. II 435) V. 1146;

λ) berde 'Vogel', Schott. Proph. EETS. 42, S. 29, V. 199, *byerde* eb. 182.

Neben diesen Schreibungen stehen in den älteren Texten noch die ursprünglichen Formen mit *i*, u. zw. gewöhnlich in der Überzahl. In den späteren, schottischen Texten sind die meisten dieser Wörter ziemlich selten. Nur *we(i)rd* ist häufiger und erscheint fast immer in dieser Schreibung. Auch *stern* scheint, soweit es vorkommt, immer *-e-* zu haben.

Aus dem Schottischen wohl ist *weird* ins Neuenglische gedrungen. Chaucer kennt zwar *werdes, wierdes* neben *wirdes* (vgl. Skeats Glossar), also Formen mit kentischem *e* für *y*, aber das Wort scheint bald nach ihm ausgestorben zu sein. Denn in Holinsheds Bericht über Macbeth übernimmt er aus Bellenden den schottischen Ausdruck *weird sisters*, der schon bei Wyntoun (ed. Laing VIII, 1864) und bei Douglas (II 142/24) vorkommt, in der schottischen Schreibung *weird* und findet es nötig, ihn durch den Zusatz zu erklären: 'that is (as ye would say), the goddesses of destinie' (vgl. Delius' Shakespeare II 300). Aus Holinshed hat Shakespeare das Wort übernommen, aber den Druckern der Folios war es offenbar fremd, denn sie setzten dafür *weyward*. Erst Theobald stellte auf Grund des Berichtes Holinsheds die

Lesung *weird* her, und erst von da aus scheint der Ausdruck wieder in weiteren Gebrauch gekommen zu sein, aber ohne das Zeichen seines Ursprungs, die schottische Schreibung mit *ei*, aufzugeben.

Es zeigt sich also, daß die uns beschäftigende Epenthese in sehr unsicherer Weise zum Ausdruck kommt. Entsprechende Schreibungen sind nur in den nordenglischen Texten und einer der ältesten schottischen Urkunden zu finden und gewöhnlich in vereinzelten Belegen. Nur *eril* in Ywain und *berin* in M. A. sind häufiger. Andererseits ist die Zweisilbigkeit dieser letzteren Form durch das Metrum mindestens wahrscheinlich gemacht. Auch ist zu erwägen, daß die wenigen zweisilbigen Schreibungen, die von dem sonst Üblichen so auffällig abweichen, jedenfalls beweisen, daß eine Epenthese in irgend einer Form vorhanden war, während die gewöhnliche Schreibung keinen strikten Beweis für das Gegenteil liefert.

Um dies Schwanken der Schreibung zu erklären, müssen wir die Bedingungen untersuchen, an welche der Eintritt dieser Erscheinung geknüpft ist. Es ist charakteristisch, daß sie auftritt nach den hellen Vokalen *e* und *i* und in der Folge *r* + homorganem stimmhaften Laut. Vielleicht ist noch hinzuzufügen 'mit Verschlußbildung'. Doch sind unzweifelhafte Fälle mit der Folge *r* + stimmhafter dentaler Spirans (*z* und *ð*) kaum vorhanden, jedenfalls nicht im Auslaut, so daß der Gegensatz nicht deutlich zu ersehen ist. Dagegen ist der Abstand von anderen ähnlichen Lautfolgen klar: Epenthese tritt nicht ein in den Gruppen *rs, rt, rm, rp* u. dgl., auch nicht in *ld, nd, ng* oder *lt, nt, nk*. Letzteres begreift sich nach Sievers Phon. [4] 761, [5] § 813: zwischen Lauten, welche denselben Mundverschluß haben, tritt auch in Sprachen mit sonst stark entwickelter Epenthese keine solche ein, und das ist in ihrer Artikulation wohl begründet. Die Beschränkung innerhalb der *r*-Gruppen beweist, daß die Ursache der Erscheinung nicht in einer eigentümlichen Artikulation des *r* liegen kann, was man leicht vermuten könnte, wenn man an das heutige schottische *r* denkt, dessen kräftiger off-glide den Eindruck eines epenthetischen Vokals macht. Vielmehr zeigt sich ein bemerkenswertes Zusammentreffen mit einer anderen Spracherscheinung: nur solche

r-Gruppen kommen in Betracht, vor welchen im Altenglischen Dehnung des Vokals eingetreten ist: *rd, rl, rn*. Sonach scheint die Epenthese an Länge des vorausgehenden Vokals gebunden zu sein und das wird nach den Ausführungen Sievers a. a. O. bedeuten, daß sie zweigipfligen Akzent voraussetzt.

Mustern wir danach die anderen Fälle, in denen im AE. langer Vokal vor mehrfacher Konsonanz stand (und sich ins ME. hinein erhielt), wo man also ähnliche Erscheinungen erwarten könnte, so zeigt sich, daß die Wörter mit *ld, nd, mb, ŋg* aus dem schon angeführten Grund ausgeschlossen waren, dagegen die Folgen von dunklem Vokal + *rd, rl, rn* in Betracht kämen, also namentlich Formen wie ae. *bōrd, fōrd*, die auch auf dem nordhumbrischen Gebiet sicher Länge hatten, wie die spätere Entwicklung zeigt (vgl. schott. *buird, fuird*). In diesen Fällen nun zeigt sich keine Epenthese, was entschieden auffällig ist.

Trotzdem möchte ich, schon aus allgemein phonetischen Gründen (vgl. Sievers a. a. O.), es für sicher halten, daß unserer Epenthese zweigipfliger Akzent zu Grunde liegt.

Einen noch näheren Einblick in den Verlauf dieser Erscheinung, insbesondere in die Art und Weise, wie ihr Ergebnis wieder verschwand, ermöglicht uns die eigentümliche qualitative Veränderung des ursprünglichen *i*: wie dargelegt, erscheint neben *i* vielfach *e, ei*, und in den späteren Texten werden *e, ei* normal, auch nachdem der epenthetische Vokal nicht mehr geschrieben wird. Das Neuenglische bietet in *weird* ebenfalls die Schreibung *ei* und die auf me. *ē* zurückweisende Lautung [*wɪəd*]. Somit muß das ursprüngliche *i* irgendwie zu *ē* geworden sein. Diese Entwicklung aber zeigt eine so große Ähnlichkeit mit der sonstigen Dehnung des *ĭ* in offener Silbe, daß man einen Übergang von *wĭred* zu *wered* denken möchte. Ist aber dies möglich, da nach dem oben Gesagten der Vorgang gerade an ursprüngliche Länge des Vokals gebunden scheint und da die Schreibung *wiirdid* Curs. E 23368 auch ī zum Ausdruck bringt? Ein gewöhnlicher Fall von Dehnung eines *ĭ*- kann hier nicht vorliegen. Aber immerhin weist die Veränderung in der Schreibung darauf hin, daß auch die Quantität des Vokals eine Veränderung erfahren hat, die offenbar im

Zusammenhang mit der Epenthese steht. Kombiniert man dies mit dem was die allgemeine Phonetik über das Wesen und die Entstehung der epenthetischen Vokale überhaupt ermittelt hat, so gelangt man zur folgenden Erklärung.

Ausgangspunkt war *wird* mit zweigipfligem Akzent. Allmählich rückte der zweite Gipfel nach vorwärts und es traten die von Sievers a. a. O. dargelegten Verschiebungen ein, die zur Entwicklung eines epenthetischen Vokals führten, der vermutlich qualitativ wie quantitativ sich von den sonstigen nachtonigen Vokalen unterschied. Bei dieser Verschiebung aber blieb, wie so häufig in derartigen Fällen, das ursprüngliche Ausmaß an Silbenquantität gewahrt, so daß das Hervortreten des epenthetischen Vokals mit einer Reduktion der Dauer des *i* Hand in Hand ging. Ob dabei volle Kürze erreicht wurde, ist fraglich, aber auch zur Erklärung des Folgenden nicht nötig. Jedenfalls darf man sich vorstellen, daß das so reduzierte *i* der sonst üblichen Kürze quantitativ näher stand als der sonstigen Länge und daher mit der Kürze zusammen die Entwicklung von geschlossenem zu offenem *i* mitmachte (Unters. § 517 ff.).

Später kam aber wieder eine Zeit mit anderen Akzentuierungstendenzen. Die Exspirationsbewegung des ganzen Wortes wurde wieder auf der ersten Silbe konzentriert und die zweite schrumpfte ein. Nun kann man auch sonst öfter beobachten, daß einsilbige Wörter aus mehrsilbigen entstehen, 'deren Dauer, Stromdruckabstufungen und musikalische Modulation samt und sonders in die eine Silbe zusammenrücken' (Sievers, Phon. ^{5} 674). Offenbar wurde auch bei dieser Verschiebung wie bei der früheren das Gesamtausmaß an Quantität beibehalten und im selben Maß wie der epenthetische Vokal einschrumpfte, das *i* wieder gelängt. Dabei ergab sich aber nicht mehr *i*, sondern, weil *i* inzwischen offen geworden war, wie bei der Dehnung in offener Silbe me. *ę*.

Die ganze Erscheinung beruht also darauf, daß ein exspiratorischer Nebengipfel sich vom Hauptgipfel entfernt und dann wieder zurückwandert, immer in Verbindung mit Quantitätsverschiebungen innerhalb des gleichbleibenden Gesamtausmaßes, in der Zwischenzeit aber der Tonvokal sich qualitativ verändert, so daß das Endergebnis ein anderes ist

als der Ausgangspunkt. Jene Verschiebungen der Exspiration aber stehen gewiß in Zusammenhang mit einem Wechsel in allgemeinen Sprachtendenzen, deren sonstige Äußerungen sich bei genauerer Erforschung der englischen Sprachentwicklung wohl feststellen lassen werden.

Die besondere Entwicklung des *i* in den hieher gehörigen Wörtern setzt also voraus, daß der epenthetische Vokal auf rein lautlichem Wege, nicht etwa infolge von Ausgleichungen, wieder schwand. Ferner ergibt sich, daß die Epenthese nicht erst mit unseren Texten ihren Anfang nimmt, sondern vielmehr, da sie vor dem Offenwerden des ĭ eintritt, eine geraume Zeit vor ihnen liegt und unsere Belege nur die Reste und Ausläufer darstellen. Im 14. Jahrhundert war der epenthetische Vokal im allgemeinen schon so reduziert, daß er nur bei langsamerem Sprechtempo, insbesondere in Pausastellung, merklich hervortrat, daher ihn die Schreiber sehr schwankend und im ganzen nicht mehr häufig zum Ausdruck brachten.

Alles Dargelegte gilt wieder nur für das Gebiet nördlich des Humbers. Wie weit etwa auch südlich davon solche Erscheinungen auftreten, bleibt zu untersuchen. Das NED. belegt *hyron, heyron* (ae. *hyrne*) aus dem Chronicon Vilodunense, *eeres* (ae. *ears*) aus Trevisa und verzeichnet die Schreibung *arum* (ae. *earm*) aus dem 13. Jahrhundert (ohne Beleg).

IV. Kapitel.

Zur Geschichte des me. ĕ.

Beinahe in allen nordenglisch-schottischen Texten wird für me. *ĕ* aus ae. *e, eo* und anderen Quellen in gewissen Wörtern neben *e* auch *i* geschrieben. Anfangs treten solche Fälle nur gelegentlich auf, später, insbesondere in den schottischen Texten, werden sie häufiger. Manches gehört nur scheinbar hieher: es kommt vor, daß etymologisch berechtigte *ĭ* in ursprüngliche *e*-Formen eindringen. In *bliss* für *bless* stammt das *i* aus dem subst. *bliss*; in *think* für *thenk* aus dem begrifflich nahestehenden *think* aus ae. *þyncan*. Das Schwanken zwischen *thretten* und *thritten*, wie umgekehrt das von *thrid* und *thred, thritty* und *thretty*, erklärt sich aus dem Nebeneinander von ae. *þrí* und *þréo*. Das gelegentliche *thift* für *theft* kann das an. *þýfð* darstellen (Unters. § 458, Björkmann 309). In romanischen Wörtern wie *lichery, trichery* neben *lechery, trechery* hat schon im Altfranzösischen *i* neben *e* bestanden.

Aber es bleiben noch immer Fälle übrig, die eine derartige Erklärung nicht zulassen. Stellen wir sie zusammen, so zeigt sich, daß diese *i*-Schreibungen nur für *ĕ* bestimmten Ursprungs oder *ĕ* in gewissen Stellungen auftreten. Es ergeben sich folgende Kategorien:

a) me. *ĕ*, welches durch Verkürzung aus ae. *é* oder me. *ę̄* hervorgegangen ist, mag diese Länge alt oder erst durch Dehnung entstanden sein;

b) me. *ĕ* vor gedecktem Nasal. Da vor *mb, nd, ng* im Altenglischen *ĕ* meist gelängt wurde, ist diese Abteilung von der früheren nicht immer scharf abzugrenzen. Ich stelle der Einfachheit halber alle Fälle mit Nasal hieher;

c) me. *ĕ* zwischen *r* und einem Dental *(d, t, s, þ, tš, l, n)*;

d) me. *ĕ* zwischen *y, g* (vielleicht auch *k*?) einerseits und einem Dental (wie oben) andererseits.

Ich bringe nun meine Belege. Zweifelhafte Fälle sind übergangen, so das besonders häufige *brin* 'brennen' für *bren*, dessen *i* vielleicht auf eine schon altenglische Grundlage zurückgeht (vgl. NED. s. v.). Absolute Vollständigkeit ist, namentlich bei so umfänglichen Texten wie dem Cursor Mundi, nicht angestrebt, doch glaube ich nichts von Belang übersehen zu haben. Wenn das betreffende Wort öfter belegt ist, findet sich fast immer auch die ursprüngliche Schreibung mit *e*: auf diese ist nicht ausdrücklich verwiesen.

Cursor, Hs. E:

c) brist(e) 22395, 684; *wrichis* 23104, 110, *-es* 23236, 617.

Cursor, Hs. C:[1])

b) hind 2337, *hint* 13236, 21624, *hing* 4946, 16020, *Inglis* 24, 233, *Ingland* 8, 235, *bink* 5058, 5321;
c) brist(and) 22395, 18960, *wristeld* 3933, *wirch* (= *wrech*) 4704;
d) yit 796, 2591, *togid(d)er* 582, 7462.

Cursor, Hs. G:

b) brimbyl 924, *hint* 3841, 21624, *linth* 22385, *strinth* 22043, *schinschip* (ae. **scendscipe*) 23245, *hing* 4946, 16020, *ing(e)land* 8, 235, 24766, *binck* 5058, 5321, *blin(c)ked* 7626, 19731, *wrinck* 19353;
c) griss 2846, 3757, 4702, *grin* 11878;
d) zis 4341, 5859, 7363, *zit* 2591, *to-gider* 3843, 7462, *-ther* 582.

Cursor Hs. F:

b) hint 21624, *hinge* 4946, 16020, *Ingeles* 24, 233, *Ingeland(e)* 8, 24766;
c) gryn 11878;
d) to-gid(d)er 582, 3834, 7462, *gyten* 2508, 2951, *-i-* 3901.

Evangelium Nicodemi:

b) yngland 11; *c) tryspas* 982;
d) togyder 713, 736, 1345, 1572, 1637.

Gast of Gy:

a) will (für *wēl*) N 1905; *b) ynglysch* 169;
c) tryspase 1448, 1848, *bryst* 1907, *wryche* 874;
d) to-gyder 105, 341.

Ywain:

a) schilde 2, 3354 (*scheld* 406, 18), *yrel* 3065 (sonst *eryl*);
b) hinde 700, *hinges*, *-and* 327, 1036, *Yngland* 7, *Ingland* 3768;
c) trispasse 4002, *-st* 3806.

---

[1]) Die von Hupe EETS. 101, S. 125* unter der Überschrift 'Northern *i, e, y* confounded' angeführten Fälle *bittur, wittur* 697, 8 enthalten ae. *ĭ*.

Nordenglische Legenden:

b) hing 1/234, 10/117, *inglis* 2/369, *Ingland* 7/639, 652, 8/4;
c) trispas 4/76, 8/288, *-t* 5/168, *wricches* 7/363;
d) togyder 1/124.

Prick of Conscience:

b) wrynchand 1538;
c) grisse 'Gras' 4781, *brist* sb. 6205, *gryn* 2226, 7411;
d) yhit 105, 926 u. s. w., *togyder* 1841, 1853 u. s.

Benediktiner Regel:

b) ingles 15;
c) trispas 1297, 1400, 1597 u. s., *ryst* 143, *wriches* 913.

Yorker Spiele:

a) chiftene 289/471, *chiffe* 204/94, 396/3, 7;
b) trymble 176/141, *-yng* 506/242, *hynge* 27/145, 60/140 u. s., *wrynkis* [273/67.
c) gyrse (für *grys* 'Gras') 40/4;
d) zis 397/13, 405/181.

Thornton Ms. I (EETS. 20).

a) priste 31[3];
b) hyng 37[2], *-and* 5[1]; *Inglysce* 1[1], *Ynglische* 43[3];
c) ryste 3[2], 5[3], 8[1] u. s.

Thornton Ms. II (EETS. 26):

c) grysse 20[3], *riste* 25[2].

Thornton Ms. III (Morte Arthure, EETS. 8):

b) trymblyde 270, *drynchene* 816, *Ynglande* 710, *Inglande* 1412;
c) girse 'Gras' 3944, *drisses, -ed,* 2473, 2052 u. s., *ryste* 108, *-ez* 1221, *-ede* 53 u. s., *briste* 214, *-ez* 1135, *wrystille* 1141, *wristeles* 890, *wriche* 1064, *-y-* 2778.
d) zis(e) 2324, 2585, *zit(te)* 1128, 1140, 2109.

Kriege Alexanders (Belegziffern im Glossar):

a) fild, schild, wild, tilde, -id (alle öfter belegt), *chiftan, mischife, piple*;
b) trimblis, -id, winde, wyndis, frynde, hingand, wyngis; — hynt Dublin-Ms.;
c) drysse, drissis, trisses, trispast, rist, -is, brist, wristilling, wrichis (häufig), *wricchidnes*;
d) zis, zit (häufig).

Schottische Urkunden (Ackermann S. 42):

b) strynthe, twinte; hyng, Inglis, -and.

Wyntoun:

a) nixt 1/495, *lypyr* 5/2696 (neben *lepyr* 2832, vgl. afr. *liepre* > *lẹpre*);
b) hyng 2/1200, *Ynglys* P. 20, 120, *wyncust* 2/23 (*we-* 2/24);

c) bryst 1/1348, 3/308 u. s., *gyrs* 1/568, 1345, 2/1275, *wyrstyllyde* 2/224, *gryt* (für *grēt* aus *grēat*) 2/1173, 1196 u. s., *thryldome* 3/516 u. s., *thrillage* 4/1870 u. s.;
d) togyddyr 1/278, 606 u. s.

Haye:
b) Inglis 75/15, 135/9, *Ingland* 17/31, 32 u. s.;
d) togid(d)er 55/32, 97/1 (neben häufigem *-e-*).

Ratis Raving:
a) lypir 181; *b) hyngand* 1200;
c) gryt 1734.

Craft of Deyng etc.:
d) ȝhit 419, 544, 607, *to-gyd(d)yr* 237, 562, 675.

Bruce (Belegziffern im Glossar):
a) chyftane;
b) trymmyl, strinth, Ynglis, Yngland, bynk, ynkerly;
c) gyrs, thrildome; *d) ȝis, to-gidder.*

Wallace (Belegziffern im Glossar):
b) hynt, strynth, hyng; *c) bryst, thrillage;*
d) togidder.

Schottische Legenden (vgl. Glossar):
b) hint, lynth, strinth, hing, Ingland;
c) rist (ryst), brist, gryt, thril(dom);
d) ȝhis, ȝit, to-giddir.

Elphinston Ms. (Douglas' Aeneide, Smalls Ausgabe, Bd. II):
a) silly 41/11, 164/21, *nixt* 98/0, 174/11;
b) brymmil (NED.), *trim(b)ling* 78/7, 98/24, *-it* 81/14; *strinth* 70/16, *stryntht* 59/15, *Inglis* 7/24, 25;
c) brist 176/9, *grite* 73/28;
d) togidder 37/5, 42/6, 46/9 u. s.

Bannatyne (Lyndesay's Satire und Dunbar's Poems ed. Schipper, letztere ohne Belegziffern, im Hinblick auf Schippers Glossar):
a) riddill D., *divill* L. 31, 53, 87 u. s. w., *silly* L. 1341, 1530, 3180;
b) trymblis L. 644, *hint* D., *Inglis* L. 122;
c) griss D., *brist* D., *grit* L. 26, 38, 40 u. s. w., *girn* (für *grin*) D., *thrill* D., *ril(l)ik* L. 1150, 1253 u. s.;
d) ȝit, yit D., *togidder* L. 99, 1152, 3263.

Außerhalb dieser Kategorien stehende Fälle von *i* für me. *ĕ* sind höchst vereinzelt: *litters* Ben. R. 2054, *silfe* Yorker Sp. 33/128, *hythyn* eb. 50/89, *kitterly* Alex. 5322, *quithin* eb. 4172, *tribill* Bann. L. 424, auch D.

Es wird angemessen sein, eine nach Belegen geordnete Übersicht über das Material an *i*-Schreibungen zu geben.

Ich behalte die Einteilung in vier Klassen bei und ordne innerhalb jeder alphabetisch. Die schottischen Texte sind durch einen vorangestellten Gedankenstrich hervorgehoben.

a) chif York., Alex.
chiften York., Alex.; — Br.
divel — Ban.
fild Alex.
irel Yw.
liper — Wyn., RR.
nixt — Wyn., Elph.
piple Alex.
priste Thornt. I.
riddel — Ban.
schilde Yw., Alex.
silly — Elph., Ban.
tild Alex.
wil Gy.
wild Alex.

b) bink Curs. C, G; — Br.
blink Curs. G.
brim(b)yl Curs. G; — Elph.
drynch Thorn. III.
frind Alex.
hind Curs. C, Yw.
hing Curs. C, G, F, Yw., Leg., York., Thorn. I, Alex.; — Urk., Wyn., RR., Wal., Leg.
hint Curs., C, G, F, Alex. (Dubl.); — Wal., Leg., Ban.
Ingland Curs. C, G, F, Ev. Nic., Yw., Leg., Thorn. III; — Haye, Br. Leg.
Inglisch Curs. F, Gy, Leg., Ben., Thorn. I; — Urk., Wyn., Haye, Br., Elph., Ban.
linth Curs. G; — Leg.
schinschip Curs. G.
strinth Curs. G; — Urk., Br., Wal., Leg., Elph.
trimble York., Thorn. III, Alex.; — Br., Elph., Ban.
twinte — Urk.
wincus — Wyn.
winde Alex.
wing Alex.
wrink (-ch) Curs. G, Prick, York.
ynkerly — Br.

c) briste Curs. E, C, Gy, Prick, Thorn. III, Alex. — Wyn., Wal., Leg., Elph., Ban.
driss Thorn. III, Alex.
grin Curs. G, F, Prick; — Ban.
griss Curs. G, Prick, York., Thorn. II, III; — Wyn., Br., Ban.
grit — Wyn., RR., Leg., Elph., Ban.
rilik — Ban.
rist Ben., Thorn. I, II, III, Alex. — Leg.
thril (-dom, -age) — Wyn., Br., Wal., Leg., Ban.
triss Alex.
trispas Ev. Nic., Gy, Yw., Leg., Ben., Alex.
wrich Curs. E, C, Gy, Leg., Ben., Thorn. III, Alex.
wristel Curs. C, Thorn. III, Alex.; — Wyn.

d) git Curs. F.
togider Curs. C, G, F, Ev. Nic., Gy, Leg., Prick; — Wyn., Haye, CD., Br., Wal., Elph., Ban.
yis Curs. G, York., Thorn. III, Alex.; — Br. Leg.
yit Curs. C, G, Prick, Thorn. III, Alex.; — CD., Leg., Ban.

Reime, welche den vorgeführten Schreibungen entsprechen, also Bindungen derartiger Wörter mit sicherem *i* kommen manchmal vor, doch sind sie immer nur ziemlich vereinzelt, so daß aus ihnen allein kein sicherer Schluß möglich wäre. Zudem finden sich daneben auch vereinzelte Bindungen von etymologischem *ĭ* und *ĕ*, die in der Schrei-

bung nirgends Bestätigung finden, die offenbar nur Notreime sind, wie sie sich viele mittelenglische Dichter gelegentlich gestatten.

Wertvolle Bestätigung bieten aber lebende Mundarten, da in ihnen manchmal in solchen Wörtern der Laut des me. *ĭ* vorliegt. So bei Murray (S. 145 b, 146 a) in *b) stench, c) great, d) yes, yet, get,* außerdem in *chest,* das vielleicht zu *d)* gehört, in *bless,* das sich nach S. 190 erklärt, und in *break, heavy, measure,* die im ME. noch nicht mit *i* erscheinen, daher eine jüngere Schichte darstellen.

Daß die angegebene Begrenzung nicht etwa auf Zufall beruht, erhellt auch daraus, daß eine Reihe häufig vorkommender Wörter, in welchen me. *ĕ* in anderer Umgebung steht, niemals (oder doch höchst vereinzelt) die Schreibung *i* aufweisen. So *men, bed, set, met, better, best, hell, tell, dwell, help, seven, step, beg* u. dgl. Der Unterschied von *men* und *gren, best* und *brest, wes* und *gres* u. dgl. ist besonders lehrreich.

Alles bisher Gesagte bezog sich auf das nordhumbrische Gebiet. Für das südhumbrische besitze ich keine Sammlungen. Doch habe ich von früherer Lektüre her den Eindruck, und die Durchsicht unserer Wörterbücher bestätigt ihn, daß auch hier in den angegebenen Stellungen öfter *i* geschrieben wird, wenn auch vielleicht etwas sparsamer als im Norden. Die zwei Fälle bei Chaucer, die nach ten Brink S. 11 hier anzuführen wären, *fil* und *siknesse,* gehören in unsere Kategorie *a). Inglish* und *togider,* welche im 15. Jahrhundert so häufig sind, gehören zu *b)* und *d).* Und auch die Fälle, in welchen die neuenglische Schriftsprache *ĭ* für ursprüngliches me. *ĕ* bietet, fügen sich fast alle in die oben gezogenen Grenzen. Es sind dies:

a) riddle, silly, sick, wick (ae. *wéoce*), *hips,* früh-ne. *divel,* vielleicht auch *rick* (ae. *réc* aus *réac*) und *strip* (ae. *stríepan, strépan*), bei denen vorläufig noch nicht zu ersehen ist, ob sie schon im ME. verkürzt waren;

b) limp, link, wing, mingle, string, English, England, singe;

c) griddle, gridiron (vgl. NED.), *grin, pretty,* vielleicht auch *rid,* wofern nicht Beeinflussung durch an. *ryþja* vorliegt;

d) früh-ne. *yis, yit, togither.*

Außerhalb dieser Reihen stehen nur *smirk* aus ae. *sme(a)rcian, nib* aus ae. *neb,* und *stithy* aus an. *steði.* Doch

haben wir für diese Wörter, da Mätzner und NED. noch nicht so weit gediehen sind, so wenig Material, daß wir unsere Beurteilung aufschieben müssen.

Danach ist die Formulierung Morsbachs Me. Gram. S. 143 f. mindestens für den Norden nicht zutreffend. Diese *i*-Schreibungen treten nicht vor Dentalen und Dentalnasalen schlechthin auf, sondern nur zwischen *r, y, g* einerseits und Dental andererseits, oder aber vor gedecktem Nasal jedweder Art. Auch die Stellung vor Palatal ist nicht maßgebend. Das von Morsbach angeführte nördliche *lygge* 'legen' ist mir nicht begegnet (sondern immer nur *lai, lay*). Auch das NED. verzeichnet keine derartige Schreibung. Wenn sie wirklich in einem sicher nordhumbrischen Text vorkommt, so ist offenbar Vermengung mit *lig* 'liegen' (ae. *licgan*) eingetreten. Die übrigen Belege Morsbachs fügen sich ihrer großen Mehrzahl nach in die oben gegebenen Kategorien ein. Ob aus den wenigen übrig bleibenden der Schluß zu ziehen ist, daß südhumbrisch der Bereich der uns beschäftigenden Erscheinung größer war als im Norden, ist mir sehr fraglich. Es scheint sich — nach dem Material unserer Wörterbücher zu urteilen — immer nur um ganz vereinzelte Schreibungen zu handeln oder um Fälle, deren *i* aus früh-me. *ü* oder anderen Quellen stammen kann.

Was bedeuten nun diese *i*-Schreibungen? Da sie in späterer Zeit in gewissen Wörtern häufig, ja zum Teil regelmäßig werden, und insbesondere, da in der lebenden Sprache dafür volles *i* erscheint, müssen sie einen lautlichen Untergrund haben. Das me. *ĕ* hat in den angegebenen Stellungen offenbar einen helleren Klang gehabt als sonst, es war geschlossenes *e*, wie bereits Morsbach S. 143 angenommen hat. Das läßt sich auch sehr gut begreifen.

In *a)* und teilweise in *b)* ist es ja aus einem geschlossenen *ē* hervorgegangen. Wenn die Verkürzung von *ē* im allgemeinen zu dem üblichen offenen *ĕ* führt (wie in *mette, slepte* u. dgl.) und nur eine kleinere Anzahl von Fällen sich hieher stellt, so ist dies offenbar in einem zeitlichen Unterschied begründet: geschlossenes *e* ist das Ergebnis einer etwas später eintretenden Verkürzung, deren Produkt zu dem Übergang des sonstigen *ĕ* von der geschlossenen zur

offenen Qualität nicht mehr zurecht kam und daher die Färbung seines Quell-Lautes beibehielt. Daher findet es sich insbesondere für *ę̆* vor *ld, nd, ŋg*, das ja von der gewöhnlichen Verkürzung vor mehrfacher Konsonanz nicht ergriffen, sondern erst im Lauf des ME. zum Teil beseitigt wurde.

In unseren übrigen Kategorien ist *ĕ* die Grundlage. Dabei ist aber zu beachten, daß ae. *ĕ* ja geschlossen war, somit unsere Fälle nur eine Bewahrung der ursprünglichen Qualität darstellen. Und diese erklärt sich sehr gut aus der konsonantischen Umgebung. Bei *b)* ist daran zu erinnern, daß Nasalverbindungen auch sonst öfter hohe Zungenstellung begünstigen, wie z. B. gemein-germanisch *e* vor diesen Gruppen (aber nicht vor einfachen Nasalen) zu *i* wird: es ist nur eine schwächere Wiederholung ihrer früheren Wirkung, wenn sie im ME. die geschlossene Qualität des ae. *ĕ* festhalten. In *c)* und *d)* ist das *e* auf beiden Seiten von Lauten flankiert, deren Artikulation mit einer starken Hebung der Vorderzunge verbunden ist: es ist daher begreiflich, daß bei dem zwischen ihnen stehenden Vokal hohe Lage und Spannung der Zunge nicht aufgegeben wurde. Die nordischen und romanischen Lehnwörter hatten allerdings offenes *ĕ*: in ihnen trat durch Lautsubstitution der in heimischen Wörtern in solcher Stellung übliche Laut ein.

Das Schwanken der mittelenglischen Schreibung zwischen *e* und *i* drückt also in diesen Fällen kein Schwanken der Lautung aus, sondern einen zwischen *e* und *i* stehenden Laut. Später allerdings, im 15. Jahrhundert etwa oder vielleicht schon im 14., muß vielfach eine Bewegung eingetreten sein, die zu vollem *i* führte. Auch diese ist gewiß nicht so zu denken, daß sie sich nur in einzelnen Fällen 'sporadisch' vollzog. Wohl aber haben sich offenbar die einzelnen Dialekte gegenüber den einzelnen Kategorien verschieden verhalten und daher ist das heute vorliegende Ergebnis etwas unscharf abgegrenzt. Der Wandel von *-eng, -enk* zu *-ing, -ink* scheint auf dem größten Teil des Sprachgebietes, wenn nicht überall, eingetreten zu sein: er ist auch in der Schriftsprache wie es scheint konsequent durchgeführt. Die *i* in der Gruppe *c)* sind vor allem dem nordhumbrischen Gebiet eigen, die in *d)* kommen im Norden wie im Süden vor.

Nun wird es begreiflich, warum in den nordenglisch-schottischen Texten manchmal in eben der Umgebung, in welcher *i* für me. *e* geschrieben wird, manchmal auch *e* für me. *i* erscheint, obwohl sonst me. *i* in geschlossener Silbe so konsequent durch *i, y* wiedergegeben ist: offenbar haben wir umgekehrte Schreibungen vor uns. Schon Cursor C bietet 3842 *stent* für ae. *styntan* im Reim auf *hent* aus ae. *hentan*. Der Dichter sprach im ersten Wort normales *ĭ*, im zweiten geschlossenes *e* oder vielleicht einen dem *ĭ* noch näher stehenden Laut. Der Schreiber gebraucht in beiden Fällen *e* (dagegen G *hint* : *stint*; F *hent* : *stint*). Ähnliches findet sich dann etwas öfter in späteren Texten (vgl. oben S. 23, 60, 79, 93, 97 (?), 106).

Außerdem aber ergibt sich noch eines. Wenn me. *ē* bei späterer Verkürzung zu me. *ĭ* wurde, so konnte auch das aus früh-me. *ĭ-* entstandene *ē* dasselbe Schicksal erfahren, wenn es aus irgend welchen Gründen sekundär wieder verkürzt wurde. Dies ist gewiß eine der Ursachen, warum in den lebenden Mundarten die Fälle, in denen me. *ē* aus *ĭ-* zu erkennen ist, viel geringer an Zahl sind, als sie nach den mittelenglischen Verhältnissen zu erwarten wären. Es sind ja auch sonst öfters in der Schriftsprache wie in den Dialekten mittelenglische Längen wieder verkürzt worden, nach Gesetzen, die noch nicht alle aufgehellt sind. Nur in wenigen Dialekten und offenbar nur bei ganz jungen Verkürzungen wird die Qualität der Länge beibehalten, so daß sich alte und neue Kürze durch ihren Klang unterscheiden. Dies ist z. B. der Fall in Murrays südschottischem Dialekt bei der speziell schottischen Neuregulierung der Quantitäten (S. 97), die sich aber gewiß erst innerhalb der neuenglischen Periode abgespielt hat, da die mittelschottischen Texte keine Spuren davon aufweisen.

V. Kapitel.

Zur Entwicklung von ae. *ĭ-*, *ŭ-* auf dem südhumbrischen Gebiet.

Vom Ausgang der mittelenglischen Periode an zeigen sich auch südlich der Humberlinie Fälle, in denen ae. *ĭ-* (*y̆-*) und *ŭ-* durch *e̯* und *o̯* vertreten sind. Von vornherein abzusehen ist von solchen spät-mittelenglischen Handschriften, die auch sonst nordhumbrische Eigentümlichkeiten (wie z. B. Bewahrung des ae. *á*) aufweisen. Diese Mischung erklärt sich zum Teil dadurch, daß Texte von einem Dialekt in den anderen umgeschrieben wurden und die Schreiber nicht konsequent waren. Außerdem geht der nördliche Rand des Mittellandes, wie namentlich auch die lebenden Mundarten zeigen, vielfach mit dem Norden, so daß dort entstandene oder niedergeschriebene Texte Eigentümlichkeiten beider Sprachgebiete nebeneinander bieten. Aber auch sonst begegnen wir *e̯* und *o̯* für *ĭ-* und *ŭ-*. In Handschriften aus dem Ende des 14. und dem 15. Jahrhundert finden wir gelegentlich *ee* und *oo* geschrieben, und in der neuenglischen Zeit, nachdem die Orthographie der *ē-* und *ō*-Laute eine neue Regelung erfahren hat, zeigen sich solche Fälle noch häufiger. Auch entsprechende Reime tauchen im Spät-Mittelenglischen auf, deren Beweiskraft freilich erst durch genaue Untersuchungen des Reimgebrauches der betreffenden Dichter klar gemacht werden müßte. Vor allem aber liegen noch heute Lautungen vor, die zwingend auf me. *e̯*, *o̯* zurückweisen. Das Material, soweit es bis 1895 bekannt war, habe ich mich bemüht, Unters. § 503 ff., 531 ff. zusammenzutragen,[1]) und es im einzelnen noch Arch. 103, 65 ff. und

[1]) Von den § 505 ff. angeführten Schreibungen und Reimen werden die vereinzelten Fälle, die vor dem Ende des 14. Jahrhunderts liegen, allerdings kaum hieher gehören. Vgl. auch Arch. 103, 84.

83 ff. besprochen. Weiteres haben beigebracht: Sarrazin, Arch. 101, 72 ff.; Koeppel, Arch. 104, 127 f.; Dibelius, Angl. 23, 189 ff. und 357 ff.; Heuser, Engl. Stud. 27, 391 ff.

In der Erklärung dieser Fälle gehen die Meinungen auseinander. Ich habe sie als nordhumbrische Einschläge in die Gemeinsprache gefaßt, ähnlich den zahlreichen niederdeutschen Formen, die in unsere Schriftsprache gedrungen sind, obwohl sie doch zunächst auf ober- und mitteldeutschen Grundlagen ruht. Sarrazin hat neuerdings seine schon früher ausgesprochene Ansicht vertreten, daß auch südlich des Humbers diese Dehnung allgemein eingetreten und nur durch eine weitgehende Rückverkürzung wieder beseitigt worden sei. Koeppel glaubt an eine 'viel weitere räumliche Ausdehnung' der Dehnung als ich sie angenommen habe (a. a. O. S. 128), während Heuser die Theorie ten Brinks von den schwebenden Vokalen neuerdings zu stützen gesucht hat (S. 398).

Nachdem wir nun einen genaueren Einblick in die Schreibung der nordhumbrischen Texte erlangt und kennen gelernt haben, wie hier die Dehnung zu Tage tritt, wird es angemessen sein, vom Standpunkt dieser Erkenntnis aus die Frage für den Süden neuerlich in Angriff zu nehmen. Dabei fällt nun auf, daß sich außerhalb der oben berührten deutlichen Hinweise auf die Dehnung noch Erscheinungen zeigen, die mit denen im Norden große Ähnlichkeit haben. Bis zum Ausgang des 14. Jahrhunderts wird für *ĭ-* zwar manchmal *e* geschrieben, aber immer nur vereinzelt, ebenso wie für sicheres *ĭ* (vgl. Brandl, Anz. f. d. A. 13, 97 ff.). Vollends den Reimen von *ĭ* und *ĕ* in gewissen Texten, speziell Romanen, ist noch weniger zu trauen, bevor nicht die Reimgenauigkeit der betreffenden Texte erwiesen ist. Vom Ende des 14. Jahrhunderts an ist jedoch *e* für *ĭ-* in manchen Texten in gewissen Wörtern sehr häufig, während es für *i* in geschlossener Silbe gar nicht oder sehr selten auftritt. Manchen dieser *e* kann ws. und merc. *eo* aus *io*, dem *u-* und *o*-Umlaut von *i*, zu Grunde liegen *(cliopian > cleopian)*; doch reicht diese Erklärung nicht für alle Fälle aus. Bei ae. *ў-* kommt in Betracht, daß im Südosten dafür *e* galt, das sich im Mittelenglischen fortsetzt und sich auch außerhalb Kents ausbreitet. Aber da *e* für *ў-* sich bedeutend

häufiger findet als für *y*, so kann diese Deutung nicht genügen.

Dies *e* tritt wohl zum ersten Mal deutlich ausgebildet hervor in den Urkunden der Norfolker Gilden vom Jahr 1389 (Schultz S. 6, 10f.) und noch reichlicher in späteren Urkunden aus Norfolk und Suffolk (Dibelius, Angl. 23, 190; 372), auch in dem in Norfolk entstandenen Promptorium Parvulorum (Schultz a. a. O.). Es zeigt sich ferner in den von Morsbach untersuchten Londoner Urkunden von 1384—1430 (Schriftspr. S. 33, 38f., 64f.). Von zusammenhängenden Texten größeren Umfanges gehören hieher die Chronik Capgraves (vor 1464 entstanden, Dibelius a. a. O. 189, 370f.) und die Drucke Caxtons aus dem Ende des 15. Jahrhunderts (Römstedt S. 13f.). Häufig begegnet dies *e* in den Briefen der Familie Paston von 1419—1506 (Dibelius a. a. O. 190, 372). Vereinzelte Fälle finden sich in den in Wiltshire entstandenen Legenden von Editha und Etheldreda (Fischer, Angl. 11, 183) sowie in Urkunden aus Exeter, Canterbury und Worcester (Dibelius a. a. O. 190). Außerdem begegnet es noch in vielen Texten des 15. Jahrhunderts, die noch nicht auf ihren Schreibgebrauch untersucht sind.

Diese *e*-Schreibungen finden im 16. Jahrhundert ihre Fortsetzung; so in Barclays Shyp of Folys 1509 (Dalheimer S. 13f.), in den Drucken Tottels 1557 und 1562 (Hoelper S. 17f.), den Werken Aschams 1545 und 1570 (Wille S. 30ff.), ja einige Fälle finden sich noch in der ersten Folio der Werke Shakespeares 1623 (Lummert S. 18). Neben sie treten im 16. Jahrhundert die Fälle mit *ee*, worüber später.

Es ist nun bemerkenswert, daß dies *e* gerade in zweisilbigen Formen besonders häufig ist, wie in *wreten, theder, heder — evel, besy, mery* u. s. w., wir begegnen also hier denselben Schreibungen, die für den Norden typisch sind. Dort hat sich ergeben, daß das *e* in solchen Formen den Lautwert *ę* hatte, der später vielfach durch *ei* wiedergegeben wurde. Es drängt sich daher die Frage auf, ob etwa für den Süden dasselbe gilt, ob also hier das *e* ebenso *ę* bedeute wie das gelegentliche und später häufiger werdende *ee*? Ist dies der Fall, dann kann man allerdings kaum mehr an eine nordhumbrische Beeinflussung denken, denn die An-

zahl der Fälle ist zu groß; dann muß die Dehnung auch irgendwie im Süden eingetreten sein.

Dasselbe Problem ergibt sich natürlich auch für *ŭ-*, doch sind hier die Verhältnisse noch viel schwieriger. Die Schreibung *o* für *ŭ-* findet sich schon viel früher als *e* für *ĭ-*, aber auch für sicher kurzes *u*, in geschlossener Silbe. Da es in diesen Fällen deutlich bloß graphisch ist, so liegt die größte Wahrscheinlichkeit vor, daß das meist in denselben Handschriften auftretende *o* für *ŭ-* ebenso zu fassen ist, zumal auch andere Gründe dafür sprechen (vgl. oben S. 2f.). Sobald *e* für *i-* auftritt, ist allerdings zu vermuten, daß hinter dem *o* für *ŭ-* sich dieselbe (vorläufig noch nicht klargelegte) Erscheinung birgt wie hinter diesem. Aber da dies *o* schon lange üblich ist, läßt sich nichts daraus erschließen: wir sind bei dieser Frage im wesentlichen auf die *e* für *ĭ-* angewiesen.

Es wäre nun nötig, in derselben Weise, wie ich dies für den Norden getan habe, die südhumbrischen Texte aus dem Ende des 14. und dem 15. Jahrhundert, insbesondere Prosatexte mit einheitlicher Orthographie, auf ihre Wiedergabe von *ĭ-* (und *ŭ-*) hin zu untersuchen. Was bisher vorgebracht wurde, gibt wertvolle Anhaltspunkte, aber keinen vollen Einblick in die Verhältnisse der Schreibung. Man wird es mir hoffentlich nicht verübeln, daß ich mich dieser langwierigen und mühevollen Arbeit nicht unterziehe, sondern sie der nachkommenden Forschung überlasse. Ich will nur an zwei Texten zeigen, wie sich die Tatsachen von dem neu gewonnenen Standpunkte aus ansehen: vielleicht können wir im Anschluß daran eine Vermutung wagen.

Ich wähle hiezu nach dem oben S. 72 dargelegten Gesichtspunkte nicht Urkunden, sondern zusammenhängende größere Texte, u. zw. diejenigen, in welchen nach den Ergebnissen der bisherigen Forschung *e* für *ĭ-* am stärksten auftritt: die Chronik Capgraves und Caxtons Reynard the Fox. Um den Vergleich mit den Verhältnissen im Norden zu erleichtern, ordne ich das Material genau so wie dort, doch sind die Wörter mit ae. *ÿ-* durch § bezeichnet, diejenigen, in welchen neben ae. *i (io)* auch *eo* belegt ist, durch †.

Die Chronik Capgraves (der 1394—1464 lebte) ist uns wahrscheinlich in einer Originalhandschrift über-

liefert.[1]) Da die Eintragungen zu Anfang sehr knapp sind und einen geringen Wortschatz aufweisen, habe ich mit dem Jahre 1066 (S. 128) eingesetzt und die nächsten 100 Seiten ausgezogen, dazu noch einige Belege bei Dibelius S. 189 (in eckigen Klammern) hinzugefügt. Da der Herausgeber keine Zeilenzählung angebracht hat, bezeichne ich durch Exponenten das Viertel der Seite, in welchem der betreffende Beleg steht.

Sicheres *i* und *y* erscheint stets als *e* in *whech, swech* und *cherch*.

ĭ-:

I. §*ded* 129³, 135³, 139², ⁴ und oft; *dede* 164¹, ²; — *did* 172³, 183³.
II. †*lyve* 179³, 187¹, 217²; — *leve* 129³, 148⁴ [13, 23, 32];
lyved 131³, 135⁴, 137¹ und sonst; — *levyd* 173¹, *-ed* 193²;
lyvyng 130¹, 160³, 177³, 208³.
(*gyve* 131², 151³, 157⁴ und sonst;
forgifnesse 179³; — *forgevenesse* 160³.)
— *untillid* 214¹.
§*stere* 209³.
(eye)ledes 168⁴.
†*clepe* 137³, 145³, ⁴, 146¹ und oft;
clepid 128³, 129³, 130⁴ und oft; *-ed* 128⁴, 130³, ⁴ und oft.
†*wite* 135¹, 193¹; — *wete* 180¹, 191⁴.
spete 198⁴, 199¹.
weke 205¹.
III. §*evel* 131⁴, 168², 173¹ (zweimal), 187³, 200¹.
§*mech* 130¹, ², 131³, 132¹, 133⁴ und oft; *mechil* 210⁴.
fikil 190⁴.
[*hedir* 67].
thidir 166⁴, 183¹, 188⁴ (7mal); — *thedir* 175³, 179³, 188³, 212³.
whidir 211³.
siker 185¹, *-nesse* 220⁴; — *sekirly* 185³.
dryve part. 216³.
risen part. 166⁴.
ridyn part. 219³.
abydyn part. 208², 218¹; — *abedyn* 185³.
wrytyn part. 139¹, 148³, ⁴ und sonst; — [*wretin* 125].
bityn part. 178⁴.
smet part. 132², 178⁴.
risin prät. plur. 155⁴, 182³, 198³; [*rise* prät. sing. 182³, 219⁴].
rydin prät. plur. 224², 226¹, *ridyn* 171¹.
writyn prät. plur. 132⁴, 172⁴.
smet prät. plur. 159⁴ [*smet* prät. sing. 132², 133², 156⁴ und sonst].
§*merily* 193².

[1]) Hg. von Hingeston, Rer. Brit. Med. Aev. Scriptores I, 1858.

§*biried* 130⁴, 161², 168³ und sonst; *byried* 137⁴, 162³, 203⁴ und sonst; (*buried* 178⁴); *biriing* 168³.
§*bysy* 167⁴, *bysinesse* 188³; — *besynesse* 173³.
§*Cauntirbyri* 129³, 144², 147⁴ u. s.; *-bury* 130¹, ².
†[*cenews* 34].

An romanischen Wörtern mit *e* für *i-* finden sich: [illegible]: *suspecion* 128³, *redeme* 135¹.

Betreffs *ŭ-* ist nur anzumerken die Schreibung *wood* [illegible]*d* 150², 164⁴.

Caxtons Reynard the Fox ist 1481 gedruckt [illegible]*t* worden.[1]) Ich habe den ganzen Text (120 Seiten) aus- [illegible]- gezogen und zitiere in derselben Weise wie früher.

I. §*dyde* 5², 8¹, ², 14⁴ und oft; *dyd* 46³, *did* 8⁴;
dede plur. 39¹; sing. 39⁴, 73³.
thise plur. 11², 15³, 16³ und sonst; *thyse* 6², 23¹.
II. †*lyue* 7², 11¹, 13² und oft;
lyueth 9¹ (zweimal), 81¹, 84⁴, 116¹;
lyuyd 69⁴, 89⁴, 90², *-ed* 119²;
lyuyng 6², 41¹, 48².
(*gyue* 8¹, 9¹, 11¹ und sehr oft; — *yeue* 15³, 19⁴, 20² (7mal);
gyuen 12², 16³, 19¹ m. sonst; — *geuen* 9¹.
(*forgyue* 40² (2mal), 42⁴, 44³, 46⁴; — *forgeue* 28², 29¹;
forgyuen 44³;
forgyuenes 7⁴, *-yn* 72², 106²; — *forgeuenes* 44².
— †*cleuid* 'klebte' 29¹, 40³, 106¹.
†*byneme* 103².
bille 'Schnabel' 88³.
pylle 114².
§*styre* 103⁴; — *stere* 45¹;
styred 45⁴.
— *hyppes* 113⁴, 114¹.
byte 107¹.
— *netis* 'Nisse' 79³.
weke 86³.
— *prycked* 64¹, *prickyng* 81⁴.
III. §*euyl* 7³, 8⁴, 16¹ und oft; *euil* 8³ (zweimal);
hyther 6², 13¹, 57³, 58¹, 100⁴;
hether 62², 68¹, 71², 93¹, 112¹; *hetherto* 71³, *hetherward* 20¹, 110[illegible]10⁴.
thyder 5², ³ (2mal), 13⁴ und oft;
theder 15⁴, 21¹, 23³ (6mal); *-yr* 67³.
whyther 87².
lyuer 90², 90³ (dreimal), 91², 92³.
sykerly 7³, 93¹, 116², *-nes* 88¹, *sikerly* 88¹.
nyckers (ae. *nicor*) 100³.

[1]) Hg. von Arber, The English Scholar's Library of Old and [illegible]*d* Modern Works. Vol. 1. Westminster, Constable, 1899.

slyper (ae. *slipor*) 103[3], 106[4].
bydryuen 27[4], 73[3], *fordriuen* 117[4].
shryuen 25[4], 28[4], 61[3], 65[3]; — *shreuen* 61[4].
rysen 87[1], 104[3].
ryden 62[4], *riden* 86[3].
abyden 117[4].
wreton 4[1], 10[2], 39[3], 51[3], [4] (13mal), *wreten* 120[1].
smyten 8[3], 105[4], 107[1]; — *smeten* 14[3], *-on* 27[4].
ryden plur. prät. 39[3].
smyten plur. prät. 86[4].
kychen 90[3], 113[4].
§*mery* 10[3], 14[3], 17[4] (7mal), *-ly* 11[4] (2mal), 41[3] (6mal).
§*besy* 28[3], *-ly* 45[3].
†*senewis* 45[4].

An romanischen Wörtern mit *e* für *i-* finden sich: *suspecyous* 20[4], *preuy* 39[4], *preuilegis* 53[4].

ŭ-: woode 41[3], 42[3].

Wenn wir an die Beurteilung dieses Materials schreiten, so ergibt sich zunächst die Frage, wie weit diesen *e*-Schreibungen kentisches *e* für *y* und ae. *eo* für *io* zu Grunde liegen. Das erstere mag in gewissem Umfang der Fall sein, aber keinesfalls sind sämtliche Fälle von *e* für ae. *ÿ-* als Kentizismen zu erklären, da sich in diesen Texten *e* für *y* in geschlossener Silbe viel seltener findet. Das Nachwirken des *eo* aus *io* ist eher abzugrenzen. Völlig ausgeschlossen ist es bei *hether, theder,* denn hier ist ae. *io/eo* unmöglich. Bei *ledes, spete, netes* wäre eine altenglische Form mit *eo* möglich, aber sie ist nicht belegt, und es lassen sich auch die Gründe dafür erkennen. Ein Plural **hleodu* zu *hlid* wäre außerwestsächsisch zu erwarten, doch ist in diesen Neutris wohl Angleichung an den Singular eingetreten (vgl. Sievers § 105, 3). Das Fehlen von **speotu, *hneotu* für *spitu, hnitu* wird ähnlich den Kasus ohne *-u* zu danken sein (vgl. Nachtrag). Auch das *e* in *weke, sekir* ist nicht aus ae. *eo* zu erklären. Denn **weocu, *seocor* wäre überhaupt nur kentisch möglich (ws. *wucu*, angl. *wicu*, ws. angl. *sicor*), ist aber nicht belegt. In diesen Wörtern scheint auch früh-mittelenglisch nirgends *eo* oder *e* vorzuliegen: wir können daher nicht das *e* des 15. Jahrhunderts mit einem ae. **eo* in Verbindung bringen.

Ähnlich verhält es sich mit den Partizipien *shreuen, wreten, smeten,* obwohl ganz vereinzelt ae. *wreoten* vorkommt (Sievers § 378, Anm. 3). Dies *eo* kann sich nur in alten Neben-

formen auf *-on* entwickelt haben (eb. § 366, Anm. 2), die ziemlich selten sind: eine spät-mittelenglische Erscheinung an sie anzuknüpfen, geht daher nicht an.

Bei *clepe, cleve, senew, leve, wete, neme* stehen allerdings den ae. *i*-Formen im Mercischen und zum Teil auch im Westsächsischen solche mit *eo* zur Seite *(cleopian, cleofian, seonu, leofast, -að, weotan, neoman)*, doch nur bei den ersten drei sind sie häufiger. Im Früh-Mittelenglischen erscheinen bei diesen drei Spuren des *eo* auch im östlichen Mittelland (vgl. Orrms *clepenn*), bei den übrigen dagegen wie es scheint bloß im Westen (vgl. Stodte 42). Es ist mir daher zweifelhaft, ob man in *leve, wete, neme* für Capgrave und Caxton die Grundlage ae. *eo* ansetzen kann, während sie für *clepe, cleve, senew* wahrscheinlich ist, insbesondere für *clepe*. Somit erweist sich das Nachwirken des ae. *eo* für *io* aus *i* als ziemlich geringfügig.

Noch ein Wort bedarf der Besprechung, das in wechselnden Formen erscheint, nämlich *gyue, geue, yeue*. In der letzteren liegt deutlich die Fortsetzung von ae. *ʒ(i)efan* vor. Die erste stimmt mit dem nordenglischen *give* überein und wird wohl wie dieses aus dem Skandinavischen abzuleiten sein (Björkman S. 154). Dies ist wahrscheinlicher als die von mir Unters. § 583 gegebene Erklärung. *Geue* kann eine Mischform aus *gyue* und *yeue* oder aber durch Dehnung aus *gyue* entstanden sein; im ersteren Falle müßte es *ę̄*, im letzteren *ę* haben. Da die Qualität des Vokals für diese Texte nicht zu bestimmen ist, läßt sich keine Entscheidung treffen.

Wenn wir also auch von den angeführten *e*-Schreibungen bei Capgrave und Caxton einige Abzüge machen müssen, deren Umfang vorläufig noch nicht ganz feststeht, so bleibt doch immerhin eine Reihe sicherer und wahrscheinlicher Fälle von *e* für früh-me. *i* übrig. Die interne Deutung dieser Fälle ist aber viel schwieriger als im Norden. Die Formen der Gruppe II, die dort gewöhnlich die Quantität wie die Qualität des Vokals deutlich erkennen ließen, versagen hier. Da im Norden das *-e* früh verstummt ist, wurde das überflüssig gewordene Zeichen dazu verwendet, die Länge des vorausgehenden Vokals anzudeuten, und läßt zumeist sichere Schlüsse zu. Im Süden haben wir dagegen

auch im 15. Jahrhundert noch mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das End-*e* in *weke, wete* entweder noch gesprochen oder traditionell noch beibehalten wurde: jedenfalls zeigt seine Verwendung bei Capgrave und Caxton, daß man aus seinem Vorhandensein keinen Schluß auf Länge des vorausgehenden Vokals ziehen kann. Daß dieser nicht doppelt geschrieben ist *(*weete)*, kann nicht als Hinweis auf Kürze gefaßt werden. Denn in unseren Texten werden *ee* und *oo* in der Regel nur in geschlossener Silbe gebraucht, wie z. B. *good*, oder flektierten Formen solcher Wörter: *goode*. Übrigens fehlen sie nicht gänzlich: *wood(e)* findet sich in beiden Texten und *weeke, weekis* taucht schon zu Ende des 14. Jahrhunderts auf (in einer Wyclif-Handschrift, vgl. Gasner S. 109). Wir können bei interner Betrachtung nur eines sagen: wenn das *e* für *ī-* nicht rein graphisch ist, wenn also nicht mehr *i*, sondern ein *e*-Laut gesprochen wurde, so war er in den Wörtern der Gruppe II wohl lang: denn sonst finden wir in Formen solcher Struktur nur lange *e*-Laute.

Da wir nun bei interner Betrachtung zu keiner Entscheidung gelangen, haben wir den Blick auf die Weiterentwicklung zu werfen. Im 16. Jahrhundert war das End-*e* sicher verstummt, der Buchstabe dafür diente wesentlich als Dehnungszeichen. Zugleich trat gegen Mitte des Jahrhunderts eine Neuregelung der Schreibung der langen *e*-Laute ein, indem man *ee* für me. *ę̄* (das inzwischen zu [*i*] geworden war) reservierte, und das (noch [*ē*] lautende) me. *ę̄* durch *ea* wiedergab: die ältere Schreibweise, einfaches *e* + End-*e* wurde vorwiegend für me. *ę̄* verwendet. Man schied also jetzt zwischen *meet* (ae. *mētan*), *meat* (ae. *mete*) und *mete* (ae. *metan*). Um diese Zeit nun tritt uns in den fraglichen Fällen vielfach die Schreibung *ee* entgegen: so in *week* und *weet*, die wir noch heute haben, in *cleep* und *cleeve* neben dem häufigeren *cleap, clepe, cleave*, ähnlich auch in *gleed* neben *glead* und *glede* (ae. *glida, glioda*), ferner in den zweisilbigen Formen *beetle, weevil*, die wir noch heute haben, in *creeple, beeker, beedle* neben dem gewöhnlichen *cripple, bicker, beadle* (vgl. NED. s. vv.). Anzuschließen ist *evil*, bei dem uns schon früh die Lautung des *ee* bezeugt ist (Unters. § 534). Danach wird es doch

höchst wahrscheinlich, daß schon die *e*-Schreibungen des 15. Jahrhunderts wie *weke, wete* langen Vokal bedeuteten, u. zw. geschlossenes *e*, was die Ableitung sowohl aus ae. *eo* wie aus kentisch *e* ausschließt, die beide zu me. *ę̄* führten (vgl. Unters. § 534). Dieses tritt ja auch daneben in den Formen *cleap, cleave, glead* zu Tage. Daß das ne. *ee* sich auch so oft in zweisilbigen Formen findet, macht wahrscheinlich, daß das *e* des 15. Jahrhunderts auch in solchen als *ę̄* zu fassen ist. Es ist gewiß nur ein Zufall, daß in den oben vorgeführten Listen für das *ee* des 16. und das *e* des 15. Jahrhunderts kein identischer Fall vorkommt. Das NED. bringt aber z. B. einen Beleg für *crepels* bei Caxton und *bekeryn* im Promptorium. Ferner bietet Bestätigung Chaucers auf den ersten Blick so seltsamer Reim *riden* (part.): *abiden* (part.): *yeden* Troil. II 933, der so ganz aus seinen sonstigen Reimgewohnheiten herausfällt. Offenbar entschlüpfte ihm hier einmal eine in der Umgangssprache bereits vorhandene Lautung *(rę̄den, abę̄den)*, die er sonst in seiner Dichtung vermied.

Ähnlich verhält es sich auf der anderen Seite des Vokalismus. Die *oo* für *ŭ-*, die schon im 15. Jahrhundert vorkommen, nämlich *woode, wooke, hoole* (Unters. § 506), setzen sich im 16. Jahrhundert fort, und neu kommen dazu *door, coome, loove* (Unters. § 537). Das *oo* wird aber von der Mitte des Jahrhunderts an nur für me. *ǭ* gebraucht, während me. *ǭ* durch *oa* ausgedrückt wird und *o . . . e* für beide Laute stehen kann, aber meist *ǭ* bedeutet. (So z. B. *floor* gegenüber *oar* und *more*.) Wir haben also auch hier Hinweise, daß hinter den *o* für *ŭ-* im 15. Jahrhundert sich zum Teil *ǭ* bergen muß. Allerdings wird in beiden Jahrhunderten gelegentlich auch *oo* für sicheres *ŭ* gesetzt (Dibelius, Angl. 23, 171, Hoelper S. 9). Aber das sind doch vereinzelte Ausnahmen, während *oo* für *ŭ-* viel häufiger ist. Dazu kommt, daß die Lautgeschichte des ne. *door* zwingend auf me. *ǭ* zurückweist (Arch. 103, 68f.).

Ich halte es demnach für wahrscheinlich, daß jedes spät-me. *e* für *ĕ-* langes *e* anzeigt, u. zw. soweit nicht ae. *eo* oder kentisches *e* für *y* zu Grunde liegt, geschlossenes *ē*, geradeso wie im Norden. Dementsprechend wird sich hinter dem ursprünglich bloß graphischen *o* für *ŭ-* im

15. Jahrhundert vielfach $\bar{o}$ bergen, ohne daß wir seinen Umfang deutlich erkennen können.

Vergleichen wir nun den Bestand der *e* mit dem in den nordhumbrischen Texten, so zeigt sich doch mancher Unterschied. Wir finden auch in der Gruppe I in *dyde* bei Capgrave häufig *e*. Doch ist, abgesehen von der Möglichkeit kentischen Einflusses, zu beachten, daß südhumbrisch die Endungen *-est* in der 2. Sing. und *-en* im Plural sich besser erhalten haben, erstere ja bis auf den heutigen Tag, daher diese Form für den Süden gar nicht in die Gruppe I gehört, sondern zu II. Ähnlich sind die Partizipien auf *-en* wie *biten* aus III auszuscheiden und in II einzureihen, weil ihnen im Süden vielfach Formen ohne diese Endung zur Seite stehen: *bite* > *bit*. Dennoch ist die Verteilung der *e* etwas auffällig: sie ist sehr ungleichmäßig. Bei Caxton z. B. finden wir einerseits immer *wreton*, andererseits immer *byten* und beide Wörter sind oft belegt. Die Erklärung, die wir für die schwankende Umgrenzung der Dehnung im Norden gefunden haben, daß Analogie die Ergebnisse des Lautwandels stark durchkreuzt hat, dürfte hier nicht ausreichen. Ich möchte vermuten, daß noch etwas dahintersteckt: daß die Dehnung sich nicht in der Sprache Capgraves und Caxtons selbst vollzogen hatte, sondern in einem anderen Dialekt, von dem sie nur stark beeinflußt ist, daß also ihre *e*-Formen und die der werdenden Gemeinsprache überhaupt doch auf Entlehnungen beruhen, aber nicht aus dem Nordhumbrischen, was bei der nicht unbedeutenden Anzahl der Fälle doch nicht recht wahrscheinlich ist, sondern aus einem südhumbrischen Dialekt, dem die Gemeinsprache nahe stand, aber auf dem sie nicht beruht. In diesem könnte die Dehnung sich in allen früh-me. *i-*, *u-* vollzogen haben oder aber wie im Norden erst nach dem Verstummen des End-*e*, also nur in den Formen mit voller Endung eingetreten sein. Sicher ausgeschlossen ist nur eines: daß sie bloß in den Formen auf *-e*, etwa als eine Art Ersatzdehnung beim Verstummen desselben Platz griff: denn dann könnte sie nicht in Formen auf volle Endungen wie *beetle*, *weevil*, *creeple* u. s. w. zu Tage treten (vgl. Arch. 103, 87f.).

Wir werden somit zur Entscheidung der Frage auf die lebenden Mundarten hingedrängt. Bei ihrer Unter-

suchung haben wir uns vor allem den Grundsatz vor Augen zu halten, der Unters. § 12 nachdrücklich hervorgehoben ist: daß nur das als sicher dialektisch in Betracht gezogen werden kann, was von der Schriftsprache abweicht. Wie stark diese auch auf ferner liegende Dialekte und in alltäglichen, häufig gebrauchten Wörtern wirken kann, haben wir oben (S. 115) an einem krassen, aber völlig sicheren Beispiel gesehen, an der Verdrängung des nordengl.-schott. *mę̄kel*. Daß im Süden solche Einwirkungen noch viel leichter möglich sind, liegt auf der Hand. Wenn daher *week* und *door* in vielen Mundarten mit Länge, mit [ī] und [ū] oder einem [ō]-Laut, erscheinen, so beweist das gar nichts. Auch *sieve* ist kein zuverlässiger Fall, da das Wort, obwohl heute Kürze gilt, nach Ausweis der Schreibung im Früh-Neuenglischen Länge gehabt haben muß. Ich kann daher Koeppel nicht zustimmen, wenn er Arch. 104, 127 f. die Devonshirer Lautungen [*wę̄k*] und [*zę̄v*] heranzieht, um darzutun, daß in dieser Gegend ī- zu me. ę̄ gelängt wurde. Er scheint deswegen an schriftsprachlichen Einfluß nicht zu denken, weil die Lautung ja nicht [ī] ist. Aber nicht bloß das einfache Verhältnis der Übereinstimmung mit der (heutigen) schriftsprachlichen Lautung kommt in Betracht. Koeppel hat selbst darauf verwiesen, daß in diesem Dialekt me. ę̄ durch [ę̄] wiedergegeben wird: ne. *keep, meet, sweet* lauten hier [*kę̄p, mę̄t, swę̄t*]. Wenn also aus der Schriftsprache *week* übernommen wurde, so lag es nahe, nach diesen Mustern es zu [*wę̄k*] umzubilden. Diese Übersetzung aus dem Lautsystem der Schriftsprache in das der Mundart habe ich Arch. 103, 65 näher behandelt und Björkman hat S. 119 Anm. (auch S. 10) Seitenstücke aus dem Skandinavischen beigebracht. In diesem Fall kommt außerdem noch etwas anderes in Betracht. Die [ę̄] und [*eə*] für me. ę̄ in den lebenden Mundarten sind schwerlich etwas Ursprüngliches, d. h. der Bewahrung des mittelenglischen Lautes zu danken. Sie sind wahrscheinlich Rückbildungen aus einem früheren [ī] (Unters. § 156). Jenes [*wę̄k*] geht wohl ebenso auf ein älteres [*wɪk*] zurück, wie [*kę̄p*] auf [*kɪp*], und für [*wɪk*] ist die Möglichkeit unmittelbarer Entlehnung aus der Schriftsprache gewiß nicht zu bestreiten. Erst dann werden wir von dieser Möglichkeit absehen dürfen,

wenn wir sonstige *ĭ-*, die in der Schriftsprache durch *ĭ* vertreten sind, mit derselben Entsprechung finden. Solche sind aber in dem für Devonshire vorliegenden Material nicht vorhanden.

Sehen wir uns nun nach derartigen Belegen in den übrigen südhumbrischen Dialekten um, so ist wie schon Unters. § 394 bemerkt wurde, kaum etwas zu finden, vom nördlichen Rand des Mittellandes natürlich abgesehen. In Ellis' Osten begegnet in Ware, Hertfordshire (16[1], S. 199), der Reflex von *ē* in *quick*. Im Süden ist einmal im nordöstlichen Somerset (11[6], S. 91) [*pīl*] 'pillow' (ae. *pyle*) belegt. Was Sarrazin Arch. 101, 69 ff. beigebracht hat, ist nicht beweiskräftig, da es sich in diesen Fällen um junge Quantitätsverschiebungen handelt, die auch kurze Vokale in mittelenglisch geschlossener Silbe ergreifen (vgl. Arch. 103, 79 ff.). Nach dem oben (S. 129 f.) Dargelegten wird es aber bedeutungsvoll, daß *little* (ae. *lȳtel* > me. *lĭtel*) öfters mit [*i*], dem Reflex des me. *ę̄*, belegt ist. Das ist der Fall in 4[1] (Tilshead, Wiltshire, S. 59), 5[3] (nordwestl. Hamp., S. 106), 6[3] (nördl. Oxf., S. 117), 9[1] (östl. Sussex, S. 133), 15 (nördl. Buckingh., S. 193), 16[2] (Bedfordsh., S. 210), 16[5] (Essex, S. 225), 18 (Rutlandsh., S. 258). Ob zu diesen Fällen auch (*ii* *vi*) 'ivy' (ae. *īfiȝ* > me. *ĭvy*) im östlichen Somerset (4[6], Ellis, S. 88) gehört, ist unsicher, weil aus Ellis' Material nicht zu erkennen ist, ob das (*ii*$_1$) in diesem Dialekt auf me. *ę̄* zurückweist. Dagegen sind die Belege für *little* deutlich. Ich habe sie in meinen Untersuchungen nicht herangezogen, weil ich zunächst nur die Fälle mit ae. *ĭ-* *(y̆-)* ins Auge fassen zu sollen glaubte. Da aber nun für den Norden erwiesen ist, daß auch das aus ae. *i* entstandene me. *ĭ* die Dehnung mitmacht, müssen wir auch für den Süden mit dieser Möglichkeit rechnen.

Die ausführlichere Darstellung des Dialektes von West-Somerset durch Elworthy scheint auf den ersten Blick reiches Material zu bringen. Wir finden hier [*i*], die Entsprechung des me. *ę̄*, in *lid, shin, hip, live, widow* (S. 47), aber ebenso in *bid, wit, thin, sin* u. dgl.: wir ersehen daraus, daß hier eine junge Weiterentwicklung von me. *ĭ* sowohl aus ae. *ĭ-* als aus *ĭ* vorliegen muß. Die eben erschienene Darstellung des Dialektes von Pewsey in Wiltshire durch

John Kjederqvist (Transactions der Philological Society 1902) bietet nichts Hiehergehöriges (S. 41 f.).

Dagegen wird vielleicht an die angeführten dialektischen Lautungen ein geographischer Name anzuschließen sein, den Koeppel Arch. 104, 127 beigebracht: der des Flusses *Creedy*, der etwas oberhalb Exeter in die Exe mündet. Im Altenglischen lautet der Name *Cridie* (flektiert *-an*), muß also im späteren Mittelenglischen **Cridy* gewesen sein, und die Dehnung in dieser zweisilbigen Form würde vollkommen der von me. *litel* entsprechen. Aber die Sache scheint mir vorläufig noch nicht ganz gesichert. Einmal müßten die umgebenden Dialektgebiete genauer erforscht werden. Ellis bringt über den Bezirk 11, der hier in Betracht kommt, überhaupt nicht viel Material (vgl. S. 157, Z. 4), und was er bietet, stammt von Punkten, die von dem Fluß ziemlich entfernt sind. In dem nahen Bezirk 10 ist ĭ unabhängig von seiner Stellung in geschlossener oder offener Silbe sekundär gelängt worden, wie eben dargelegt wurde: diese Eigentümlichkeit könnte auch in den Bezirk 11 herüberreichen. Nicht ganz klar sind auch der Name der Stadt *Crediton* aus ae. *Cridiantún* und die Form *Creddy*, die ich in Draytons Polyolbion finde, wenigstens in dem Abdruck in 'Poets of Great Britain', London 1793—1807, Bd. III, S. 246 b. Wenn me. **Cridy* zu **Crędy* wurde und danach der Name der Stadt, der bei Trevisa II 103 als *Crittoun* erscheint, eine Umbildung zu *Crędítoun* erfuhr, so würde die Verkürzung, die in dieser dreisilbigen Form allerdings nur zu erwarten ist, in so später Zeit schwerlich noch ĕ, sondern eher ĭ ergeben haben (vgl. oben S. 196 f.). Es sieht aus als ob schon früh eine andere Form mit *e* bestanden hätte. Jedenfalls möchte ich die Deutung Koeppels, die ja sehr verlockend ist und uns höchst willkommen wäre, noch in der Schwebe lassen, bis mittelenglische Belege für den Namen des Flusses beigebracht sind.

Die lebenden Mundarten bieten also nur sehr spärliches Material für die Dehnung. Vieles wird ja durch den Einfluß der Schriftsprache beseitigt sein, vieles in Ellis' Wortlisten nicht zum Ausdruck kommen. Dennoch halte ich die erste der zwei oben S. 209 angedeuteten Möglichkeiten, daß in irgend einem Dialektgebiet die Dehnung

in allen Fällen von früh-me. *ĭ-*, *ŭ-* eingetreten sei, nach diesem Bestand für unwahrscheinlich. Wir würden doch etwas mehr Spuren erwarten. Ihre Spärlichkeit wird leichter erklärlich, wenn wir uns vorstellen, daß der Lautwandel auf dem beschränkten Gebiet, auf dem er eintrat, infolge seiner Umgrenzung zu analogischen Ausgleichungen und Doppelformen führte und von ihnen gewöhnlich diejenigen ausstarben, die von der Schriftsprache abwichen. Diese Entwicklung ist aber am ehesten möglich, wenn sich der Lautwandel in derselben Weise vollzog wie im Norden.

Versuchen wir das Gebiet zu umschreiben, auf dem sich Spuren von *ę* für früheres *ĭ-* finden, so können wir sagen, es kommen in Betracht der mittlere Teil von Ellis' Süden (Nordost-Somerset, Wiltsh., Oxfordsh., Hampsh., Sussex) und der größte Teil seines Ostens (Essex, Hertfordsh., Buck., Bedfordsh., Rutlandsh.). Ist Koeppels Deutung von *Creedy* richtig, so wäre auch der westliche Teil des Südens (Devonsh.) vertreten. Außerhalb dieses Gebietes liegen der äußerste Südosten (Kent), der östlichste Teil von Ellis' Osten (Norfolk, Suffolk) und namentlich sein 'Mittelland' (immer abgesehen von dessen Nordrand, der vielfach mit dem Norden geht). Das Fehlen von Belegen in diesen Gebieten kann freilich nichts beweisen, insbesondere in Kent, wo heute der eigentliche Dialekt fast ganz beseitigt ist. Für Norfolk und Suffolk ist es vielleicht bemerkenswert, weil Ellis hier doch einige ausführliche Wortlisten bringt, ebenso für sein Mittelland. Andererseits ist zu beachten, daß die Spuren der Dehnung auf den oben begrenzten Gebieten nur an einzelnen weit auseinanderliegenden Punkten zu Tage treten und es ganz unsicher bleiben muß, ob die Dehnung auch an den anderen einmal vorhanden war und sich über ein größeres Gebiet erstreckte. Es wäre auch möglich, daß sie nur in mehreren kleineren Distrikten eingetreten ist. Alle derartigen Fragen lassen sich vorläufig noch nicht beantworten. Nur eines wird man m. E. sagen dürfen: das Dialektmaterial macht wahrscheinlich, daß auch im Süden innerhalb gewisser geographischer Grenzen die Dehnung erfolgt ist, u. zw. in derselben Weise wie im Norden.

*

Wie steht es aber dann mit der Chronologie? 'Wie im Norden' bedeutet: nach dem Verstummen des End-*e*. Nun tauchen die ersten *e*-Schreibungen, die wir als hiehergehörig ansprechen dürfen, schon gegen Ende des 14. Jahrhunderts auf, während um diese Zeit das *-e* im Vers noch eine selbständige Silbe bildet. Sind diese Tatsachen miteinander vereinbar? Ich glaube doch! Gewiß haben wir uns vorzustellen, daß wie im Norden so auch im Süden das End-*e* in der Umgangssprache früher verstummt ist als in der feierlichen Rede, insbesondere des dichterischen Vortrages. Erinnern wir uns daran, daß zwar Chaucer die End-*e* sehr sorgfältig beobachtet, andere gleichzeitige Dichter aber schon viel sorgloser mit ihnen umgehen: dies zeigt, daß in gewöhnlicher Rede das *-e* zu Ende des 14. Jahrhunderts schon mindestens unsicher war. Es ist daher sehr gut möglich, ja wahrscheinlich, daß das End-*e* in gewissen Teilen des südhumbrischen Sprachgebietes schon um die Mitte des Jahrhunderts völlig verstummt war, so daß sich hier der Vorgang wiederholen konnte, der ungefähr ein Jahrhundert vorher sich im Norden abgespielt hatte.

Diese Übereinstimmung ist sehr bemerkenswert. Hat sich etwa der Lautwandel, vom Norden ausgehend, allmählich über das südhumbrische Gebiet ausgebreitet und ist es nur bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung nicht möglich, die Kontinuität zu erkennen? Oder ist derselbe Vorgang auf zwei getrennten Gebieten zu verschiedenen Zeiten eingetreten, weil seine Voraussetzungen sich zu verschiedenen Zeiten herausbildeten? Es läge ja nahe, an einen Zusammenhang zwischen dem Verstummen des End-*e* und der Dehnung zu denken; aber da diese sich gerade in denjenigen Formen vollzieht, in denen es kein End-*e*, also kein Verstummen gab, so ist dies doch kaum möglich. Aber all das sind Erwägungen und Kombinationen, die erst am Platz sind, wenn die Tatsachen selbst nach allen Seiten hin aufgehellt sein werden.

Schließlich ergibt sich auch für das südhumbrische Gebiet die Frage, ob und wie weit etwa auch die romanischen Lehnwörter an der Dehnung teilnehmen. Wir haben oben ein paar Fälle von *e* für roman. *i-* gefunden, die aller-

dings in ihren Texten höchst vereinzelt dastehen. Das Promptorium bietet *cedyr*, Chaucer-Handschriften *chesel*, eine Form, die sich im 15. und 16. Jahrhundert fortsetzt und im 17. Jahrhundert auch als *cheezil* erscheint (NED.). Danach scheinen die früheren *e*-Schreibungen doch von Bedeutung zu sein. Aber mehr als diese Vermutung ist vorderhand nicht möglich.

Unser Ergebnis ist also, daß wahrscheinlich auch im Süden *ĭ-*, *ŭ-* nach dem Abfall des End-*e* gedehnt wurden, aber dialektisch beschränkt, so daß in die werdende Gemeinsprache zwar manche Fälle eindrangen, aber nur eine kleine Anzahl sich dauernd festsetzen konnte. Der Zeitpunkt der Dehnung war etwa die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Sie tritt zu Tage in den spät-me. *e* für *ĭ-*, die nur zum geringen Teil auf ae. *eo* für *io* und kentisch *e* für *y* zurückgehen, sowie in den gelegentlichen Schreibungen *ee* und *oo* für *ĭ-*, *ŭ-*, endlich in den Reimen auf $\bar{e}$ und $\bar{o}$.

Dies Ergebnis ist aber nur ein vorläufiges: es bedarf erst einer eingehenden Untersuchung der spät-mittelenglischen Texte speziell auf *ĭ-*, *ŭ-* hin sowie einer genaueren Erforschung der lebenden Mundarten, um eine klare Einsicht zu erlangen. Immerhin schien es mir nicht überflüssig, die Frage für den Süden von dem neu gewonnenen Standpunkt aus zu beleuchten.

Register.

(Nur die besonders besprochenen Wörter sind angeführt, ferner einige Lauterscheinungen, über die nicht in den Zusammenfassungen gehandelt ist.)

Bedel, me., 37
berd, me., 'Vogel', 23, **183** ff.
bisen, me., 129 f.
bisson 130
blisen, me., 64, 126
blepe, me., für *blīþ* 9, 18, 23, 28
brede, me., 'Vogel', 8, 23
britten, me., 62, 126
brotel, *brutel*, me., 3
butter, me., 123
clud, me., 105
Crediton 212
Creedy 212
cresten, me., für *cristen* 8, 13, 52
cuzele, ae., 165 ff., 177
dome, me., 'stumm', 59, 143
dore, me., für *dūre* 2
-e als Längezeichen nach Konsonantengruppen 46
een, me., 154
eghen, me., 154
es, me., 39, 64
esteem 136
fled, me., 93
forhow, me., 175
fuzol, ae., 165 ff., 175, 177
ge(i)f, me., für *gif*, *if* 90, 106
genteel 137
ȝeoȝoð, ae., 165 ff., 177
ȝifre, me., 130
glissen, me., 64, 126
gleek 137
heryn, me., 42, **183** ff.
hes, me., für *his* 64
hīȝian, ae., 164
hinny, schott., 'Honig', 117
Kürze für zu erwartende Länge (wie in *tak*) 36, 38, 41, 46, 83, 105, 110, 129
leman, me., 42
liken, me., 130
linen, me., 130
listen, me., 64, 126
litel, me. ne., 130, 211
lither, me., 129 f.
lāve und *lōve*, me., graphisch unterschieden 35, 49, 63, 68, 86, 96, 103, 112
medel für *midel*, me., 9, 23
mon, me., 22, 26, 82, 96, 109
monk, me., 15, 48, 82
muckle, schott., 115
neghen, me., 153 ff., 162
nekard, me., 66
nene, me., 153 ff., 162
nizon, ae., 153 ff., 162
o für *ū* zwischen *s* und *n* 45, 98
o für *ū* zwischen Nasalen 15, 22, 26, 48, 82, 96, 109
ouk, me., 'Woche', 96, 103, 112
quek für *quick*, me., 13
quedir, *quethir*, me., 66
quidder, me., 66
reche für *rich*, me., 107
redeem 136
saw, me., prät., 147
segh, me., prät., 147
sete für *sitte*, me., 8, 28, 64

sethen, me., **37**, 39, 42, 47
shiref, me., 85
slumer, me., 130
son, me., 'Sonne', 54, 60, 67, 81, 87, **93**, 105
Sothroun, me., 98
spre(i)te, me., 67, 70, 88, 98, 107, 111
stee, me., 'Leiter', 164
stegh, me., 'Leiter', 164
stegh, me., prät., 148
stell für *still,* me., 18
ster(i)n, me., 18, **23**, 42, 64, **183** ff.
sti, me., 'Leiter', 164
stizol, ae., 163
stizu, ae., 164
stirap, me., 129 ff.
suzu, ae., 165 ff., 175, 176
swoon, me. ne., 165 ff., 175
symmer, schott., 'Sommer', 109, 117
Tees 131
tethy, me., 66
theyk für *thick,* me., 79
thike, me., 64
thred für *thrid,* me., 13, 39, 52
thretty für *thritty,* me., **23**, 39, 42, 52
threst für *thrist,* me., 13, **23**, 28, 42
tizol, ae., 164
tithy, me., 66
weird s. *wer(e)d*
weked für *wiked,* me., 13, 39, **42**, 106
wemen, me., 37, **42**, 47, 52, 64
wer(e)d (weird), me., 18, **23**, 28, 79, **183** ff.
wiza, ae., 163
withy, me., 129 ff.
woman, me., 39, **42**, 47, 52, 64
woo, me., 165 ff., 174.

Berichtigungen.

S. 2 Z. 1 v. u. lies *hnutu* statt *nutu*.
S. 10 Z. 5 v. o. lies II. Kapitel statt III. Kapitel.
S. 61 Z. 24 v. o. ist das † vor *sweperly(e)* zu tilgen.
S. 72 Z. 7 v. u. lies Björkman statt Björkmann.
S. 86 Z. 14 v. o. ist vor *brukilnes* ein † zu setzen.
S. 165 Z. 8 v. o. lies Björkman statt Björkmann.
S. 193 Z. 4 v. u. lies *hitterly* statt *kitterly*.

Nachtrag.

Zu S. 205 Z. 11 v. u. Bei *spitu* liegen die Verhältnisse doch anders als hier dargestellt ist, weil diejenigen Kasus, welche nicht auf *-u* ausgehen, einen dunkeln Vokal haben, also *io/eo* als Ergebnis des *o/a*-Umlautes erwarten lassen. Dem westsächsischen *spitu* mußte somit mercisch und kentisch **speotu* gegenüberstehen, und das Fehlen eines Beleges ist bei einem überhaupt nicht oft vorkommenden Wort kein Beweis gegen die Existenz einer solchen Form.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XVIII. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1904

GEORGE FARQUHAR,

SEIN LEBEN UND SEINE ORIGINAL-DRAMEN

VON

DR. D. SCHMID

PROFESSOR AN DER REALSCHULE IN LEIPNIK.

WIEN UND LEIPZIG.

WILHELM BRAUMÜLLER

K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS BUCHHÄNDLER.

1904.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Vorrede.

Zwei der bedeutendsten Vertreter des Restaurationsdramas sind in den „Wiener Beiträgen zur englischen Philologie“ bereits vor einigen Jahren monographisch behandelt worden und die Kritik hat mehrfach den Wunsch ausgesprochen, es mögen bald Arbeiten über Wycherley und Farquhar folgen, „damit endlich, wenn einmal genug Material geboten und Interesse erweckt ist, zur Hauptarbeit, einer Monographie der ganzen Epoche, geschritten werden kann“ („Anglia“, Beiblatt, August 1899, p. 115).

Durch das Studium Congreves war das schon vorher durch eine kleine Arbeit über ein Farquharsches Lustspiel wachgerufene Interesse des Verfassers für jene kultur- und literarhistorisch so bedeutsame Epoche mächtig gefördert worden und er wandte nunmehr jenem Dichter sein Augenmerk zu, von dem er ausgegangen war und über dessen Leben und Werke „eine neuerliche, tiefer grabende Untersuchung auch nach der Dissertation Hallbauers“ (Erlangen 1880), Proescholdt z. B. („Literaturblatt für germanische und romanische Philologie“, November 1898, p. 376), keineswegs überflüssig erschien.

Diesmal versuchte es der Verfasser, „Leben und Werke in ihrer natürlichen Einheit darzustellen“ („Anglia“, Beiblatt, August 1899, p. 116), weil er fühlte, daß die in der Arbeit über Congreve gewählte gesonderte Behandlung von „Leben“ und „Werken“ zu mancherlei Unzukömmlichkeiten führe. Nach dem im folgenden eingehaltenen Plane konnten Wiederholungen vermieden werden und man brauchte „keine Behauptungen aufzustellen, für welche die Beweise erst später erbracht wurden“.

Wenn trotzdem die Arbeit umfangreicher geworden ist, als Monographien es in der Regel zu sein pflegen, so

liegt dies einerseits daran, daß das Festhalten an der historischen Behandlungsweise des Stoffes, die von der Kritik einmütig gutgeheißen wurde, das Aufrollen der Theaterverhältnisse notwendig machte. Andrerseits ist Farquhar der produktivste unter den vier Lustspieldichtern, die man seit dem Erscheinen von Leigh Hunts Sammelband als die Vertreter des Restaurationslustspiels bezeichnet. Ganz abgesehen davon, daß die biographischen Verhältnisse bei ihm nicht so klar liegen wie bei Congreve, schwellte schon die Würdigung der dramatischen Originalwerke, auf deren Behandlung sich Verfasser beschränkt hat, den Umfang dieses Bandes umsomehr, als mehrfach noch nicht verwertetes Material aus dem *British Museum* herangezogen wurde. So erscheint hier zum erstenmal eine Inhaltsangabe der *Adventures of Covent Garden* und ein Vergleich dieses Werkes mit *The Constant Couple,* ferner wurde u. a. auch eine vom Verfasser im *British Museum* entdeckte Sammlung von Farquhar-Briefen biographisch verwertet.

Leipnik, im Juli 1903.

Dr. D. Schmid.

Inhalt.

Seite

I. Einleitung 1
II. George Farquhar in Irland 2
III. Das englische Theater vor Farquhar 22
IV. *Love and a Bottle* 29
a) Äußere Geschichte 29
b) Analyse 38
c) Schlußbetrachtung 61
V. Robert Wilks und Anne Oldfield 69
VI. *The Constant Couple, or A Trip to the Jubilee* 73
a) Äußere Geschichte 73
b) Analyse 85
c) Schlußbetrachtung 130
VII. Reiseberichte und Liebesbriefe 137
VIII. *Sir Harry Wildair* 154
a) Äußere Geschichte 154
b) Analyse 160
c) Schlußbetrachtung 197
IX. *The Inconstant, or The Way to Win Him* 198
X. *The Twin-Rivals* 205
a) Äußere Geschichte 205
b) Analyse 209
c) Schlußbetrachtung 240
XI. Mrs. Margaret Farquhar 242
XII. *The Stage Coach* und *Barcelona* 245
XIII. *The Recruiting Officer* 250
a) Äußere Geschichte 250
b) Analyse 258
XIV. 1. Verkauf der Offiziersstelle, Krankheit und Tod. — 2. *The Beaux' Stratagem* 303
a) Äußere Geschichte 303
b) Analyse 309
c) Schlußbetrachtung 363
XV. Die Witwe und die Waisen 367
XVI. Farquhar als Mensch und Dichter 369

I.

Einleitung.

Als Leigh Hunt vor mehr denn einem halben Jahrhundert die dramatischen Werke von Wycherley, Congreve, Vanbrugh und Farquhar in einem Sammelbande erscheinen ließ, bewies er nicht geringen Mut; denn nach der Meinung vieler sehr achtenswerter Leute sollten diese Dramen mit wenigen Ausnahmen im Staube der Bibliotheken vermodern und Macaulay mußte damals eine Wahrheit verteidigen, die seither für jeden literarhistorischen Forscher selbstverständlich geworden ist. Er mußte die *„respectable people"*, die auch bei der Betrachtung und Beurteilung von Kunstwerken die Brille einer prüden Moral aufzusetzen sich nicht entwöhnen konnten, in seinem Essay über die *Comic Dramatists of the Restoration* erst sehen lehren, wie er sah:

„We cannot wish that any work or class of works which has exercised a great influence on the human mind, and which illustrates the character of an important epoch in letters, politics and morals, should disappear from the world . . . No book which is valuable, either by reason of the excellence of its style, or by reason of the light which it throws on the history, polity and manners of nations, should be withheld from the student on account of its impurity" (p. 145).

Von beiden Gesichtspunkten aus verdienen die Lustspiele der Restaurationsdichter eingehendes Studium. Kann man auch nicht allen *„excellence of style"* nachrühmen, so muß man doch zugeben, daß sie, rein künstlerisch betrachtet, hoch über jenen Werken stehen, welche heute als dramatische Quellen aus der Sandwüste des modernen englischen Theaters ans Tageslicht dringen. Noch wichtiger aber sind diese Lustspiele als getreuer Spiegel und Abdruck ihrer Zeit, die zu den interessantesten der politischen und Kulturgeschichte Englands gehört. So hat sich denn die Forschung seit jener Zeit dem Leben und den Werken dieser Dichter zugewendet,

und wenn ich im folgenden den armen George Farquhar zum Gegenstande der Behandlung wähle, so erhöht sich das Interesse speziell an ihm noch durch die ihm von vielen Literarhistorikern zugeteilte Rolle eines Vermittlers zwischen der Schule der Liederlichkeit, wie sie in Wycherley am grellsten in die Erscheinung tritt, und jener rührselig moralisierenden, sentimentalen Richtung, die schließlich alles Wilde und Ungezügelte, aber auch alles Poetische aus ihren Produkten glücklich zu bannen gewußt hat.

II.

George Farquhar in Irland.

Die allgemeine Annahme ging bisher dahin, daß George Farquhar im Jahre 1678 zu Londonderry im Norden Irlands geboren wurde. Man stützte sich dabei auf den Farquhar-Artikel von Walter Harris in den *Additions* zu *The Writers of Ireland* von Sir James Ware. Dort heißt es in der Ausgabe von 1764 auf p. 263 u. ff., der Dichter sei 1694 *„in his seventeenth year“* in das College von Dublin aufgenommen worden. Daraus hat man auf 1678 als Geburtsjahr geschlossen, indem man den zitierten Ausdruck in dem landläufigen Sinne auslegte, Farquhar habe damals das 16. Jahr hinter sich gehabt.

Eine Einsicht in die Geburtsregister war unmöglich, da diese nicht mehr vorhanden sind, wie ich dank dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Bischofs von Derry, Right Reverend Dr. George Alexander Chadwick, feststellen konnte, dem ich auch an dieser Stelle meinen Dank auszusprechen mich gedrungen fühle. Diese reinste Quelle ist schon seit langer Zeit versiegt und floß auch für keinen der älteren Biographen mehr.

Was aber vor Ware-Harris über das Leben unseres Dichters in die Öffentlichkeit gedrungen war, beschränkt sich auf seither sehr oft abgedruckte *Memoirs* vor der Ausgabe seiner Werke von 1728, welche Chetwood zum Verfasser haben und auch in dessen *A General History of the Stage* (1749) mit nur unwesentlichen Änderungen wieder erscheinen, ferner auf Notizen aus O'Bryans *Authentic* (?)

Memoirs of the Life and Character of that most celebrated Comedian Mr. Robert Wilkes (1732) sowie aus der von Wilks' Witwe einzig und allein für authentisch erklärten Biographie dieses Schauspielers von Curll (1733). Alle diese Werke sowie eine weitere 1732 anonym erschienene Wilks-Biographie gehen, soweit sie Farquhar betreffen, auf dieselbe Quelle zurück, nämlich auf mündliche Mitteilungen des berühmten Mimen, und sind — abgesehen von mannigfachen Widersprüchen untereinander — in ihren zeitlichen Angaben meist sehr ungenau, wenn sie überhaupt Daten bringen. Das Geburtsjahr geben sie z. B. nicht an. Ebensowenig erfahren wir darüber von Giles Jacob in seinem *Poetical Register* (1719 und 1723), und Theophilus Cibber, in dessen *Lives of the Poets of Great Britain and Ireland*, vol. III, p. 124—137 inkl., wir der Jahreszahl 1678 begegnen, beruft sich schon ausdrücklich auf *„Sir James Ware's account"*, welcher mit den für uns wichtigen Zusätzen in der ersten Auflage 1749, also vier Jahre vor Cibber, erschienen war. Ob Thomas Wilkes aus Dublin, nach dem *Dictionary of National Biography „the most authoritative of Farquhar's biographers"*, in seiner Lebensbeschreibung unseres Dichters, welche die Dubliner Farquhar-Ausgabe Thomas Ewings von 1775 einleitet, das Geburtsdatum gleichfalls von Ware übernommen hat, wissen wir zwar nicht, es ist aber fast zweifellos.

Wie kam aber Walter Harris zu dieser Angabe? Die Lösung dieser Frage ist umso wichtiger, als ja seine Notiz einzig und allein maßgebend war für die Annahme von 1678. Er sagt uns in dem äußerst knapp gehaltenen Artikel nichts über seine Quellen, aber ich glaube mit voller Sicherheit als solche die amtlichen Aufzeichnungen erklären zu dürfen, welche bei der Aufnahme des Dichters in das Dubliner Trinity College gemacht wurden. Diese sind bereits in dem Büchlein *A little English Gallery*, welches 1894 in New York von Louise Imogen Guiney veröffentlicht wurde, vollkommen richtig zum Abdruck gebracht und, wie aus dem von Leslie Stephen geschriebenen Farquhar-Artikel im *Dictionary of National Biography* hervorgeht, auch von diesem wie von anderen eingesehen worden. Sie lauten:

Matriculation entry from the register of Trinity.
Incipit Annus Academicus Die Julii 9° 1694.

Die 17° Julii	Georgius Farquhare Sizator	filius Gulielmi Farquhare Clerici	Annos 17	Natus Londonderry	Ibidem educatus sub magistro Walker	Eu. Lloyd (college tutor)

Diese Matrikeleintragung lag Walter Harris vor und er übersetzte „annos 17 natus“ etwas zweideutig mit „*in his seventeenth year*“. Cibber und Thomas Wilkes neigten zu der eingangs erwähnten landläufigen Auffassung, ihnen schrieb man das Datum allgemein nach und selbst diejenigen, welche die amtliche Eintragung lasen, glitten über diese Altersangabe flüchtig hinweg; da 1678 ihnen festzustehen und durch alle Autoritäten gestützt zu sein schien, rechneten sie nicht einmal nach.

Es liegt jedoch gar kein Grund vor anzunehmen, daß die Eintragung in das Universitätsregister dermaßen ungenau war. Am allerwahrscheinlichsten ist es, daß George Farquhar am 17. Juli 1694 bereits das 17. Lebensjahr zurückgelegt hatte; möglich wäre es allerdings auch, daß „annos 17 natus“ eingetragen wurde, obgleich er seinen 17. Geburtstag vielleicht erst nach zwei bis drei Monaten feiern sollte, aber daß peinlich genaue Beamte jemandem, der erst nach mehr als einem halben Jahre 17 Jahre alt wird, schon im Juli in einer amtlichen Eintragung dieses Alter beilegen, ist unglaublich. Welche von den beiden Annahmen also auch die richtige sein mag, jedenfalls wurde George Farquhar 1677 und nicht 1678 geboren. Louise Imogen Guiney war die erste, welche diesen Schluß gezogen hat, und H. Macaulay Fitzgibbon nahm ihn 1898 in der Vorrede zu seiner Ausgabe von *The Beaux' Stratagem (Temple Dramatists)* — gleichfalls ohne Begründung — auf; hier ist nun der Versuch gemacht worden, die Richtigkeit dieses Datums zu begründen.

Gar keinem Zweifel unterliegt es, daß Farquhar in Londonderry, einer Stadt im Norden Irlands, das Licht der Welt erblickt hat. Zwar die ältesten Notizen schweigen sich auch über den Ort seiner Geburt aus. Chetwood,

O'Bryan und Curll wissen nur zu berichten, daß er im Norden Irlands geboren war, auch Giles Jacob sagt nicht mehr, aber wenn sich auch Th. Cibber auf dieselbe Mitteilung beschränkt, so hat er in dem Punkte Wares Werk nicht benützt, in welchem der Name Londonderry ausdrücklich genannt ist, offenbar wieder nach dem Matrikelauszug. Wenn Thomas Wilkes den Geburtsort des Dichters Derry nennt, so meint er damit keinen andern als Harris. Derry war tatsächlich der ursprüngliche Name der Stadt, welche in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts während der Kämpfe der Häuser O'Neil und O'Donnel gegen Jakob I. von einem irischen Bandenführer überrumpelt und in Asche gelegt wurde. Doch bald darauf erstand über Intervention des Königs und der städtischen Behörden von London die königstreue Feste wieder aus ihren Trümmern und nahm zum Danke für die Mitwirkung Londons an ihrer Wiedergeburt den Namen Londonderry an.

Macaulay, dem diese geschichtliche Skizze nacherzählt ist *(History of England,* Tauchn. Ed., vol. IV, p. 141), gibt eine eingehende Beschreibung der Stadt, wie diese zwölf Jahre nach Farquhars Geburt aussah. Nicht viel anders werden wir uns Londonderry 1677 vorzustellen haben. Eine seit der Restauration mächtig aufstrebende Stadt, deren Bewohner zum großen Teile Protestanten von angelsächsischem Blute waren, für den Norden Irlands der Sammelpunkt der Verfechter des Protestantismus und dessen stärkste Feste, spielt Londonderry in der Geschichte Irlands eine hervorragende Rolle.

In dieser Stadt gebar dem protestantischen Clergyman William Farquhar seine Gattin im Jahre 1677 unsern George. Der mehrfach erwähnte Matrikelauszug bestätigt, daß Farquhar sen. ein „clericus" war, und teilt uns überdies seinen Vornamen Gulielmus mit. Dazu erfahren wir aus den älteren Quellen, daß die Familie *„of no mean rank"* war. Ebenso übereinstimmend wird ferner angegeben, daß sie kein Vermögen hatte, wohl aber sehr zahlreich war. Welche Stellung jedoch der Vater in der kirchlichen Hierarchie einnahm (zum mindesten zur Zeit, da George geboren wurde) und wo er damals seinen Sitz hatte, ist schwer zu ermitteln.

Thomas Wilkes sagt, er habe eine Pfründe in der Diözese von Derry innegehabt, nennt aber den Ort nicht; jedenfalls ist aus dieser Textierung zu schließen, daß er nicht in der Stadt Londonderry selbst lebte; auch sonst begegnet man nirgends einer solchen Mitteilung. Cibber will gehört haben, er sei *„Dean of Armagh"* gewesen, doch sagt er erstens nicht, zu welcher Zeit, zweitens hat es nach den Nachforschungen Leslie Stephens einen *„Dean of Armagh"* dieses Namens nicht gegeben. Aber auch Stephens Hypothese, des Dichters Vater sei mit einem John Farquhar identisch, welcher von 1667—1679 *„Prebendary of Raphoe"* war, wird hinfällig durch den Hinweis auf dessen festgestellten Vornamen William. In neuerer Zeit hat John Francis Waller, selbst ein Ire und Zögling des Trinity College in Dublin, in *The Imperial Dictionary of Universal Biography* die Behauptung aufgestellt: *„Farquhar's father was rector of the parish of Lessan in the county of Tyrone"*; leider ohne die Quelle zu nennen, der er diese Tatsache entnahm, was umsomehr zu bedauern ist, als die durch den Bischof von Derry auf mein Ansuchen angestellten Nachforschungen in den Pfarren von Raphoe und Lessan kein Ergebnis lieferten.

Wir können also mit Sicherheit nur behaupten, Farquhar habe der Geistlichkeit der anglikanischen Staatskirche angehört und im Norden Irlands eine Pfründe besessen. Welche Umstände es gefügt haben, daß George in Londonderry geboren wurde, in welcher Stadt sein Vater gewiß kein geistliches Amt bekleidete, daß der Knabe in dieser Stadt die *Grammar School* besuchte und den Unterricht des Magisters Walker genoß (Matrikelauszug), darüber lassen sich nur Vermutungen anstellen.

Allem Anscheine nach lebte die Familie Farquhar 1677 bereits ständig in der Hauptstadt des Nordens, und dort verzehrte der Vater wahrscheinlich die Pfründe, welche er irgendwo innehatte oder innegehabt hatte. Bei den religiösen Unruhen jener Zeit wäre es nicht undenkbar, daß der protestantische Geistliche von den zum großen Teile papistischen Bauern eines schönen Tages davongejagt wurde oder daß er vor ihrer drohenden Haltung sich hinter die Mauern des festen Londonderry zurückzog, wo ihm der Bischof die ärmliche Pfründe weiterbezahlte.

Ärmlich war sie nach allen Berichten tatsächlich; er bezog £ 150 jährlich und davon sollte er eine Familie von sieben Kindern erhalten. Wenn man überdies bedenkt, daß die Familie *„of no mean rank in the North of Ireland“* war — war doch Georges Mutter nach Thomas Wilkes mit *„Dr. Wiseman, bishop of Dromore, a Baronet's son, of Essex“*, verwandt —, so müssen die Nahrungssorgen umso schwerer auf den bekümmerten Herzen der Eltern gelastet haben. So sah denn George schon während seiner Knabenzeit im Elternhause dem bleichen Gespenste der Not ins Auge, das ihm fast sein ganzes Leben lang nicht mehr von der Seite weichen sollte. Auch sonst scheinen seine Knabenjahre nicht die glücklichsten gewesen zu sein.

Daß er eines der jüngeren Kinder war, ist zwar nirgends direkt ausgesprochen, ja nicht einmal eine Andeutung findet sich darüber, aber die bittere Ironie, mit welcher er in fast jedem seiner Lustspiele immer wieder auf die *„younger brothers“* zu sprechen kommt, macht es mehr als wahrscheinlich, daß er selbst von den mit der Not kämpfenden und bereits mit einigen Kindern gesegneten Eltern bei seiner Geburt nicht mit reinem Freudengefühle begrüßt, sondern vielleicht schon als Last empfunden wurde, und so mögen denn die Anspielungen auf das Los der jüngeren Brüder mutatis mutandis auch auf den armen Pfarrerssohn bezogen werden und in Zurücksetzungen und Entbehrungen seiner Jugend ihren Ursprung haben. Nirgends in seinen Werken begegnen wir einem Hinweise auf das Haus seiner Eltern, auf diese oder die Geschwister, und doch würde man in den Briefen und lyrischen Gedichten wenigstens, Produkten, die doch an sich subjektiven Charakter tragen, Enthüllungen dieser Art erwarten; ja selbst in dem Gemälde, das er von sich entwirft, beschränkt er sich auf eine psychologische Zerfaserung seines Ich, ohne auch nur mit einem Worte an seine Herkunft zu erinnern. Ebensowenig wie er, berichten uns seine Biographen über Eltern und Geschwister. Nur das eine hören wir, daß einer seiner Brüder Buchhändler in Dublin (Castle Street) war und daß George im Jahre 1704 anläßlich seines Besuches in dieser Stadt bei ihm wohnte.

Daß die Erziehung, welche ihm der Vater angedeihen

ließ, von puritanischer Strenge gewesen sei, ist wenigstens aus den uns erhaltenen Verszeilen nicht zu ersehen, welche der Knabe in seinem 11. Lebensjahre gedichtet haben soll und welche Chetwood in den *Memoirs* zitiert, wie er sie aus Wilks' Munde gehört haben will. Das Gedichtchen lautet:

„The pliant soul of erring youth, is like soft wax, or moistened clay;
Apt to receive all heavenly truth, or yield to tyrant Ill the sway.
Slight folly in your early years, at manhood may to virtue rise;
But he, who in his youth appears a fool, in age will never be wise.“

Das Poem hat wohl einen leisen didaktischen Anflug, wie man ihn ja bei Aufsätzen von Knaben sehr oft beobachten kann, aber es ist eine sehr milde Lebensweisheit, die aus diesen Jamben spricht. Der elfjährige Knabe verdammt nicht die irrende Jugend, nicht die *„slight folly“* der *„early years“*; das Leben läutert die Schlacke, nur der Narr wird nimmer weise, ist der übermütig schalkhafte Schluß dieser Jugenddichtung, von der ich nicht begreife, wie sie Hallbauer in *Life and Works of George Farquhar*, p. 2, ein Beweis für die *„religious austerity of his training“* sein konnte.

Beweiskräftiger dafür, daß Farquhar an das Leben im Pfarrhause und den ernsten, vielleicht wenig gemütlichen Ton in demselben keine angenehme Erinnerung bewahrt hat, wären die zahlreichen Stellen in seinen Lustspielen, welche gegen die Geistlichkeit gerichtet sind. Wenn man auch vieles auf Rechnung der damaligen Zeitströmung und der geheimen Wut des lustigen Theatervölkchens über die Hiebe des grimmen Collier setzen muß, so bleibt doch genug übrig, um mit einiger Sicherheit behaupten zu können: Im Vaterhause verbrachte der Knabe eine Jugend, bei welcher die ursprüngliche Lebhaftigkeit des irischen Naturells durch Not, Zurücksetzung, ernsten Zwang und wenig gemütlichen Familienverkehr einigermaßen gedämpft wurde, was in ihm schon früh jenen leidenden, melancholischen Zug hervortreten ließ, der bei Männern so häufig ist, welche eine harte Jugend durchgemacht haben. Dazu wurde ihm noch eine Kost vorgesetzt, an der er keinen Geschmack finden konnte: er mußte teils beim Vater, teils in der *Grammar School* seiner Vaterstadt sich viel mit den klassischen

Sprachen befassen und die Kenntnis des Altertums, welche er in seinen Werken zeigt, kostete ihn manche trübe Stunde.

Aber auch an interessanten, die Phantasie des Knaben mächtig anregenden Ereignissen fehlte es nicht, deren Zeuge der junge Farquhar in seiner Vaterstadt sein konnte. Durch seine Rückkehr nach Irland hatte Jakob II. (1689) von neuem die Fackel des Bürger- und Religionskrieges in jenes unglückliche Land geschleudert und Londonderry wurde die Hauptfeste des Protestantismus. Hinter den Mauern derselben konnte der Knabe etwas von der Wildheit und Zähigkeit jener großen Kämpfe mitansehen, als im Jahre 1689 die Bürger von Londonderry, angefeuert von dem Reverend G. Walker, 107 Tage lang allen Anstürmen der jakobitischen Belagerer standhielten, bis für sie die Stunde der Erlösung schlug. Noch heute erinnert eine 30 Meter hohe dorische Säule mit der Bronze-Statue des geistlichen und geistigen Leiters des Widerstandes an jene denkwürdigen Tage.

Mit Spannung verfolgte damals der junge Dichter die weitere Entwicklung der Dinge, und als König Wilhelm am 11. Juli 1690 die Truppen Jakobs II. angriff, welche zu ihrer Deckung hinter dem Boyneflusse Stellung genommen hatten, und mit seinem tapferen Heere, in dessen Reihen Holländer, Dänen, Deutsche, Hugenotten ebensogut wie Engländer und Schotten kämpften, einen glänzenden Sieg errang, da stimmte George Farquhar, der 13jährige Knabe, seine Leier zur Verherrlichung des Sieges und zur Klage über den schweren Verlust, mit dem er erkauft worden war. Marschall Schomberg, ein Hugenotte im englischen Dienste, wurde nämlich im Handgemenge mit den Garden Jakobs getötet. *„On the Death of General Schomberg, kill'd at the Boyn, A Pindarick"*, betitelt sich das aus diesem Anlasse entstandene Gedicht, welches sich aus acht Teilen zusammensetzt und als erstes in der Sammlung seiner *Poems, Letters and Essays* erscheint. Ebensowenig wie die Oden Cowleys können die seines jugendlichen Schülers mit Recht als *Pindaricks* bezeichnet werden. Congreve war derjenige, welcher 16 Jahre später auf das wahre Wesen der pindarischen Ode hinwies und jene *„horrid or ridiculous caricatures"* verschwinden ließ, die bis dahin als *„regular Pin-*

daricks" gegolten hatten. Das Produkt unseres Farquhar kann auf Regelmäßigkeit keinen Anspruch erheben, doch merkt man in den meisten Teilen eine Gliederung, welche durch das Abwechseln von längeren und kürzeren Versen ersichtlich gemacht wird, ein Wechsel, der sich oft recht wirkungsvoll gestaltet. Viel mehr wäre über die Ode nicht zu sagen. Gewiß ist sie nicht schlechter als manche seinerzeit vielbewunderte Produkte, jedenfalls zeigt sie eine Gewalt über die Sprache und einen Formensinn, die ungewöhnlich sind, und wenn auch viel hohles Pathos und wenig wahres Gefühl hervorbricht, wenn die jugendliche Phantasie des Dichters auch in den Schreckbildern des Kampfes schwelgt, so kann man doch den Schilderungen Anschaulichkeit und Klarheit nicht absprechen und man muß dem Autor Vertrautheit mit der Bibel und dem Altertume zuerkennen. Ja, es drängt sich einem unwillkürlich die Frage auf, ob dieses Gedicht wirklich so früh entstanden ist. Wir finden darüber nirgends Aufschluß, aber es ist doch sehr wahrscheinlich, daß es unter dem unmittelbaren Eindruck der Todesnachricht gedichtet wurde. Die Beziehungen auf das Alte Testament (Moses, Samson), die heilige Scheu und Ehrfurcht, mit welcher er dessen Gestalten behandelt, und das Übergewicht des Alttestamentarischen über das Klassische weisen mit Bestimmtheit auf die Zeit, da er im Pfarrhause lebte; schon an der Universität in Dublin dachte er anders (Beweis dessen die im folgenden behandelte Episode aus seinem Universitätsleben) und als Schauspieler und Theaterdichter hätte er in dem Stile nie geschrieben; man braucht nur das in der Sammlung folgende Gedicht „*Written on Orinda's Poems lent to a Lady in Imitation of Ovid*" oder den Ton in dem Epigramm auf das „*Ridinghouse in Dublin made into a Chapel*" mit dem in unserer Ode zu vergleichen und man wird nicht zweifeln, daß das Gedicht vor 1694 geschrieben wurde. Wenn dies aber feststeht, ist es doch am natürlichsten, den Juli oder August 1690 anzunehmen. Der schon genannte Dr. Wiseman, Bischof von Dromore, erkannte die frühzeitig erwachte Neigung des Knaben für die Dichtkunst und brachte ihn im Jahre 1694 an die Universität Dublin, wo er am 17. Juli in das Trinity College eintrat, um dort vorzüglich

theologische Studien zu betreiben, da ihm sein Gönner versprochen hatte, für ihn in der Kirche zu sorgen.

Doch in Farquhars Adern rollte Keltenblut, wenigstens von väterlicher Seite her. Keiner seiner Biographen hat es unterlassen, mit Nachdruck darauf hinzuweisen, aus seiner Abstammung den Menschen wie den Dichter erklären zu wollen. Einige Kritiker wären meines Erachtens in der Anwendung der Milieu- und Rassentheorien auf unsern Dichter auch dann zu weit gegangen, wenn sich nachweisen ließe, was z. B. Rapp in seinen Studien zum englischen Theater, p. 255, schlankweg behauptet: „Mich däucht, dieser Irländer ist ganz Kelte.“ Daß seine Mutter mit *„Dr. Wiseman, bishop of Dromore, a Baronet's son, of Essex“*, verwandt war, könnte eher die Vermutung nahelegen, daß jene vielleicht einem angelsächsischen Geschlechte entstammte, wenn auch über den Grad der Verwandtschaft nichts Näheres bekannt ist. Als keltisches oder besser irisches Erbteil mögen die Neigung und der Sinn des Jünglings für Kunst und speziell fürs Theater gelten. — Hallbauer findet es auffällig, daß einige der berühmtesten Dichter jener Zeit in Irland geboren sind. Er nennt außer Farquhar noch Steele, Southern und Congreve; auch Fitzgerald findet es *„surprising how much English comedy owes to Irish“*. Er hätte aus späterer Zeit noch andere hinzufügen können, so hat Calcraft vor etwa 50 Jahren 87 irische Dramatiker aufgezählt. Die Iren sind eine Art von Ferment in der englischen Literatur geworden. England hat ja wirklich, wie Hallbauer u. a. bemerken, alle strebenden Talente innerhalb seiner Grenzpfähle vereinigt und in der Förderung literarischer Bestrebungen jede Rücksicht auf nationale Vorurteile fallen lassen, so daß irische Künstler und Dichter Ruhm und Geld in London erwarben.

Auch der Sinn des jungen Farquhar stand nach etwas anderem als nach spitzfindigen theologischen Untersuchungen und von dem Drange nach der Bühne bewegt, fühlte er sich in der strengen Zucht des College sehr unglücklich. Hatte er nunmehr auch keinen Mangel zu leiden, so litt seine nach Freiheit dürstende Seele unter dem Zwange der Schuldisziplin jetzt umsomehr, da neben dem Kunstfieber auch die animalischen Triebe sich lebhafter in ihm regten

und nach Befriedigung im sinnlichen Genusse schrien, da seinen leicht erregbaren Geist die Bühne des Lebens nicht minder lockte wie die des Theaters. Überdies floß für seine leichtverletzte Empfindlichkeit eine unversiegbare Quelle des Leidens aus der demütigenden Stellung eines *Sizar*, in welcher er seinen vom Glück begünstigten Kollegen die niederen Dienstleistungen verrichten und eine Art Diener abgeben mußte, weil sein Vater nicht imstande war, die Pension oder die vollen Pensionskosten für ihn zu bezahlen.

Hallbauer bemüht sich, die widersprechenden Berichte über des Dichters Universitätszeit miteinander in Einklang zu bringen. Wilks erzählt in seinen Memoiren, Farquhar *„acquired a considerable reputation“* an der Universität. Dem steht entgegen, was z. B. von Leigh Hunt über den üblen Ruf der *„dullness“* berichtet wird, in welchem der Jüngling bei seinen Kollegen gestanden sei. Daß er vom Hause ein bedeutendes Wissen, besonders in den alten Sprachen, vielleicht auch in theologischen Disziplinen, mitbrachte und darin seinen Mitschülern weit voraus war, ist sehr wahrscheinlich. Daß er ein unregelmäßiges Leben führte, kein geordnetes und systematisches Studium betrieb, teils weil er sich anfangs im Vorteil fühlte, teils weil ihm dieses Studium immer weniger behagte, läßt sich mit dem Früheren sehr wohl vereinen; das muß man Hallbauer zugeben, aber damit ist die *„dullness“* keineswegs erklärt.

Leigh Hunt fühlt sehr richtig aus diesem Vorwurf der Mitschüler etwas wie ungeschickte Bezeichnung der Begriffe und Ausdrücke noch nicht scharf abgrenzender Jugend für einen mehr gefühlten als klar erfaßten und ausgedrückten Grundzug im Wesen des Dichters heraus, und tatsächlich können wir an dieser in kindlicher Unbestimmtheit und Allgemeinheit gegebenen Charakteristik nicht ohneweiters vorübergehen. Hier hilft uns kein Iren- und kein Keltentum, hier müssen wir die psychologische Sonde in die Psyche des Individuums einführen. Was faßte die kindliche Sprache und Auffassung in dem Worte und Begriffe *„dullness“* zusammen?

„Dull“ ist eine Person, deren Stimmung und Disposition überhaupt eine traurige und schwermütige, die verdrießlich

und griesgrämig ist; ein Junge, der nicht mit naiver Freude die tollen Streiche der Kollegen mitmacht, wie wir sagen würden: ein fader, öder Geselle.

Nun haben wir schon bei einer andern Gelegenheit angemerkt, daß Farquhars Wesen einen melancholischen Grundzug aufweist, und er selbst hat in dem *Picture*, einem Seelengemälde, das er später einmal einer Freundin sandte, gesagt: „*Melancholy is its (my mind's) every day's apparel; my constitution is very splenetic.*“ Dieses melancholische, träumerische Wesen ist sehr wohl vereinbar mit überschäumender Lustigkeit, mit sprudelnder Laune und lebhaftem Interesse; nur muß sich diesem Interesse eben ein Gegenstand darbieten, zur lustigen Laune muß die Seele emporgerissen werden. Wo aber dieser Anlaß, aus sich herauszutreten, fehlt, da versinkt die Seele aus einem gewissen Mangel an männlicher Energie und Initiative in das melancholische Feenland. So weiblich passive Naturen bedürfen eines mächtigen Anstoßes und dürfen in ihrer zarten Sensibilität nicht durch, wenn auch noch so geringe Hindernisse verletzt werden. Wo aber das Schwungrad der Seele nicht nach dem ersten mächtigen Antriebe in ungehinderter Schnelle hinsausen darf und man es dann nicht einmal in leise klagendem Summen dem Gesetze der Trägheit folgen läßt, wo sich der Trägheit Widerstände in den Weg stellen, da beginnt es zu kreischen, zu knarren und zu ächzen im Unmut über sich selbst und die anderen. So ist es denn wohl zu erklären, daß der arme George unter dem Zwange drückender Verhältnisse sich schmerzlich in sich zurückzog und ein ungemütlicher Geselle wurde, wenn man ihn nicht einmal in Ruhe wollte träumen lassen.

„*Dull*“ heißt aber auch unbeholfen, schwerfällig. Auch das konnten die Kollegen dem armen *Sizar* vielleicht mit Recht vorwerfen. Doch wie reimt sich dies zusammen mit dem, was aus seiner späteren Theaterlaufbahn bekannt geworden ist? Rühmt man ihm doch eine natürliche, angeborene Anmut nach, ein einnehmendes Auftreten! Trotzdem konnte der Jüngling, der sich als etwas Besseres fühlen mußte denn viele seiner reicheren Kollegen, in der unwürdigen Stellung des Dieners sich so gedrückt fühlen, daß er seine natürliche Sicherheit verlor und schwerfällig, un-

geschickt erschien. So wahr ist es, daß diese Pflanze nur in der Luft der Freiheit blühen und sich entfalten konnte. Im übrigen verfolgt den verschüchterten Knaben das Gefühl der Unsicherheit noch auf die Bretter, und das Lampenfieber wurde er z. B. niemals los.

„*Dull*“ heißt aber endlich — und daran denkt man in erster Linie — schwer von Begriffen, dumm. Daß Farquhar dumm war, daß er nicht schnell aufgefaßt und schnell gedacht hat, wird niemand glauben, der seine Lustspiele und seine Prosaschriften gelesen hat, und von Zeitgenossen ist uns auch stets das Gegenteil versichert worden. Aber Farquhar gibt uns die Lösung des Rätsels in dem schon angezogenen *Picture*, und zwar in folgenden Worten: „*I have so natural a propensity to ease, that I cannot cheerfully fix to any study, which bears not a pleasure in the application; which makes me inclinable to poetry above anything else.*“ Den theologischen Studien konnte er keinen Geschmack abgewinnen, sie waren nicht von der Art, daß sie im fleißigen Betriebe selbst ihm Vergnügen bereitet hätten; wozu sollte er sich aus seiner Behaglichkeit reißen, die ihm das Höchste war? Wozu hatte er es nötig, seine geistigen Waffen zu schwingen, wenn deren geschickte Führung ihm keine anderen Lorbeeren bringen konnte als Klarheit über eine dunkle Bibelstelle und vielleicht ein anerkennendes Wort des strengen Meisters? So beteiligte er sich, vielleicht noch von einem gewissen kindischen Trotz gestachelt, vielleicht auch, weil er infolge seines unregelmäßigen Lebens nicht die nötige Zeit dazu fand, so wenig an den ihm nicht zusagenden Studien, daß die Lehrer den in seine Träumereien versunkenen Jungen wohl öfters für „*dull*“ erklärten, ein Wort, das die Schüler, welche sonst die Urteile der Lehrer über ihre Kollegen nicht ohneweiters zu den ihrigen machen, in Bezug auf unsern George nachsprachen, da er auch ihren für ihn wohl kleinlichen und kindischen Interessen stumpf und verdrießlich gegenüberstand.

Ich habe mich über diese scheinbar unbedeutende Einzelheit des weiteren verbreitet, weil die seltsamen Widersprüche im Charakter unseres Dichters gerade aus den Jugendjahren heraus sich am besten erklären lassen und weil ich in der „*dullness*“ des Jünglings den Punkt erblicke,

an welchem der Hebel anzusetzen ist, der das ganze Seelenleben des Mannes und Dichters bewegt. Man darf nur nicht, wie es vielfach geschehen ist, unter *„dullness“* einfach Dummheit verstehen, man darf andrerseits die Äußerung Wilks' in seinen *Memoirs* nicht allzu wörtlich nehmen, sondern nur auf mitgebrachtes Wissen beziehen und muß der Subjektivität des von Farquhar entzückten Freundes etwas zugute halten — und die scheinbaren Widersprüche sind gelöst.

Trotz der strengen Zucht wird Farquhar Mittel gefunden haben, sich in Dublin umzusehen und sich besonders mit dem Theater bekanntzumachen. Der Verkehr mit Schauspielern mag ihn auch schon damals in lustige Kreise geführt haben, wo man dem Weine tapfer zusprach und in göttlichem Leichtsinn dem Genusse der Stunde lebte. Daß er sich unter solchen Verhältnissen im College immer unbehaglicher fühlte, ist nicht zu verwundern, und so verläßt er dasselbe nach nicht mehr als sechzehnmonatlichem Aufenthalte, ohne einen akademischen Grad erlangt zu haben. O'Bryan sagt zwar: *„This Gentleman was educated in the University of Dublin, and had taken his Batchelor of Arts' Degree“*, doch steht er mit dieser Angabe ganz vereinzelt da, überdies habe ich die Register des Trinity College eingesehen und den Namen George Farquhar unter den Graduierten nicht gefunden.

Wilkes, dessen Biographie ich die vorstehende Zeitbestimmung entnehme, gibt als Grund für diesen vorzeitigen Austritt aus dem College den im Jahre 1695 erfolgten Tod des Bischofs Wiseman an, durch welchen die Aussichten des jungen Farquhar auf Anstellung und Beförderung in der kirchlichen Hierarchie erheblich verringert wurden. Daß er diesen Anlaß mit Freuden ergriff, um dem verhaßten Studium Valet zu sagen und in das Leben hinauszutreten, von dem sich der leichtsinnige Jüngling das Höchste an Genuß und Ehre versprach, ist nach seiner Charakteranlage und den vorher geschilderten Verhältnissen nur zu begreiflich. Thomas Wilkes sagt darüber nichts mehr, als was wir oben berichtet haben, obwohl er vielleicht auch von dem Gerüchte Kunde hatte, Farquhar sei aus dem College entwichen, weil er sich eine Gotteslästerung habe zuschulden kommen lassen, für welche er schwere Sühne

fürchtete, oder er sei tatsächlich für diesen Frevel mit der Ausschließung bestraft worden.

Worin diese Gotteslästerung bestand, ist nirgends genau angegeben. Er soll eine Aufgabe bekommen haben, in welcher er das Wunder zu beschreiben und vielleicht zu verherrlichen hatte, wie Christus über die Wasser gewandelt (eine andere Version der Farquhar gestellten Aufgabe [Verwandlung von Wasser in Wein] gibt Dunham in *Lives of the most eminent and scientific men of Great-Britain*, vol. II). In seiner Trägheit machte er die Arbeit bis zum bestimmten Termine nicht fertig und als er darob gescholten wurde, erbot er sich, der Eingebung des Augenblickes folgend, etwas in Versen zu schreiben, und zwar wohl über denselben Gegenstand. Man wird annehmen dürfen, es sei im College bekannt gewesen, daß er dichte, und so habe man ihm erlaubt, statt einer gelehrten Abhandlung, die er nicht gemacht hatte, wenigstens einige Verse über das Thema zu machen. Behandelte er nun seinen Stoff epigrammatisch und satirisch oder machte er nur, bevor er sich zur Arbeit setzte, eine satirische Bemerkung, das ist nicht sicher, nur so viel liest man in allen neuen Biographien, daß seinem Munde oder seiner Feder der Satz entschlüpfte: *„The man who is born to be hanged“* (auf Christus bezogen); daraufhin folgte entweder Flucht oder Ausschluß.

Wenn Wilkes von dieser Geschichte kein Sterbenswörtlein erwähnt, so folgt — vorausgesetzt, daß er sie überhaupt kannte — daraus entweder, daß er sie für leeres Geschwätz hielt (Hallbauer, p. 3: *„It is perhaps only an idle tale“*), oder daß er sie wegließ, weil sie bei der bekannten Strenge der Engländer in religiösen und kirchlichen Fragen einen Dichter in den Augen des Publikums nicht empfehlen konnte, dessen Werke er eben herausgab, in der Absicht, ihre Verbreitung zu fördern. Für eitles Geschwätz halte ich die Geschichte schon darum nicht, weil man so etwas wohl bemäntelt oder leugnet, wenn es vorgekommen ist, aber niemals erfindet. Es ist allerdings richtig, daß sich die Erzählung zum erstenmale erst in der *Biographia Dramatica* (1812) findet. Dort wird sie nach dem Berichte eines *„writer of his life“* (?) wiedergegeben, welcher *„received his information from one of Farquhar's intimate acquaintance“*. Der

Schluß lautet sehr entschieden: „Er wurde ‚tanquam pestilentia huius societatis' in der nächsten Sitzung der ‚*governors*' ausgeschlossen." Wenn man jedoch erwägt, daß fast alle älteren Biographien auf die Angaben des mit Farquhar eng befreundeten Wilks zurückgehn, daß die von diesem unabhängigen Berichte von Harris und Giles Jacob sich der größten Kürze befleißen, daß endlich Wilks ebensowenig wie sein Verwandter Thomas Wilkes den Namen des Freundes, resp. des dem Publikum warm empfohlenen Dichters durch diese in England besonders anstößige Anekdote beflecken wollte, so wird man in dem Schweigen der älteren Quellen kein Hindernis erblicken, die Geschichte doch für wahr anzusehen.

Übrigens vergleiche man dazu das schon früher angezogene Epigramm auf die Reitschule in Dublin, welche zu einer Kapelle umgestaltet wurde:

„A Chapel of the ridinghouse is made;
We thus once more see Christ in manger laid,
Where still we find the jockey trade supplied,
The layman bridled, and the clergy ride."

Wenn diese vier Zeilen auch nicht gegen Christus gerichtet sind, sondern nur gegen die Geistlichkeit, so ist das Epigramm doch in einem für den Engländer wenigstens unehrerbietigen Ton geschrieben und läßt die Äußerung im College nicht mehr so unglaubwürdig erscheinen. Dieser Vorfall nun im Vereine mit dem Tode seines Gönners und mit seinem Widerwillen gegen Theologie und Schulzwang ist für Farquhars jähen Abgang von der Universität verantwortlich zu machen.

So verließ er denn etwa im November 1695 mehr oder weniger unfreiwillig die Universität *„and so, between levity and natural genius, he got an ill name, and a speedier dismissal than he would otherwise have had, into that greater university of the world, which he was fitted to adorn"* (Leigh Hunt, *Biographical and Critical Notices*, p. XLVIII). Nach dem Texte bei Thomas Wilkes ist zu schließen, daß sein Vater damals noch am Leben war, jedoch nicht die Mittel besaß, den Sohn zu unterstützen. Farquhar wurde also nach derselben Quelle *„corrector of the press, but being of a volatile disposition, was soon tired of that*

employment"; da die anderen älteren Quellen darüber nichts berichten, so bildet des Dichters Tätigkeit auf diesem Gebiete, wenn überhaupt eine solche anzunehmen ist, jedenfalls nur eine ganz kurze Episode in seinem Leben.

Bald wurde er mit Robert Wilks bekannt, der damals im blühendsten Mannesalter (31 Jahre alt) auf der von Ashbury geleiteten Dubliner Bühne die größten Triumphe feierte, nachdem er vorher in London am Drury Lane-Theater unter des berühmten Betterton Anleitung und Förderung seine Lehrzeit durchgemacht hatte. Durch Vermittlung dieses Schauspielers betrat George Farquhar im Jahre 1696 selbst die Bretter. Gegen eine Gage von 20 Schilling wöchentlich trat nun George auf der Bühne in Smock Alley auf, und zwar zum erstenmale als Othello. Thomas Wilkes hat von einem Schauspieler, welcher mit Farquhar zugleich am Smock Alley-Theater spielte (Mr. Husbands), eine Liste jener Rollen erhalten, in welchen Farquhar auftrat. Wenn diese Liste, wohl nach der Erinnerung zusammengestellt, auch auf Genauigkeit, besonders aber auf Vollständigkeit keinen Anspruch erheben kann, sei sie doch im folgenden abgedruckt. Farquhar spielte: *a)* den Lenox in Shakespeares *Macbeth*, den Lord Dion in Beaumonts *Philaster*, den Rochford in Banks *Virtue Betrayed*, den Guyomar in Drydens *Indian Emperor* (Tragödien); *b)* den jungen Bellair in Etheredges *The Man of Mode*, den Careless in Howards *Committee* und den jungen Loveless in Beaumont-Fletchers *Scornful Lady* (Lustspiele).

Gleich bei dem ersten Auftreten vom Publikum mit einigem Applaus begrüßt, erhielt und festigte er sich in der Gunst seiner Landsleute und wie von allen übereinstimmend angegeben wird, *„he never met with the least repulse from the audience in any of his performances"*, obwohl ihm zwei Fehler anhafteten, die gerade einem Schauspieler verhängnisvoll sein können: seine Stimme war eine schwache und das Lampenfieber konnte er niemals loswerden. Doch scheint er in seinem Wesen etwas Einnehmendes und Gewinnendes gehabt zu haben, wodurch er sich im Vereine mit anderen schätzbaren Theatereigenschaften die Sympathien eroberte; auch daß er ein Ire war, mag, wie Hallbauer mit Recht bemerkt, nicht wenig zu der freundlichen Haltung des Dubliner

Auditoriums beigetragen haben. Mit Cibber können wir annehmen, daß Farquhar kein schlechter Schauspieler war; den abfälligen Kritiken eines O'Bryan und anderer älterer Biographen entnehmen wir andrerseits, daß er keineswegs zu den bedeutenden Mimen gehörte.

Plötzlich wie die Universitätszeit fand auch die schauspielerische Carrière Farquhars ihr Ende. Als er in Drydens *Indian Emperor* den Guyomar spielte, welcher auf der Bühne Vasquez zu töten hat, verwendete er in dieser Szene ein wirkliches Schwert, das er gegen ein falsches umzutauschen vergessen hatte, und verwundete den Darsteller des Vasquez, einen Mr. Price, so gefährlich, daß dieser einige Zeit hindurch zwischen Leben und Tod schwebte und nur schwer und allmählich wieder genas. Dieses Ereignis, nach Wilks' *Memoirs* überall in gleicher Weise wiedergegeben, machte auf den zwar leichtsinnigen und flatterhaften, von Natur aus aber edlen und gefühlvollen Farquhar einen so tiefen Eindruck, daß er beschloß, der Bühne zu entsagen.

Jetzt machte sich sein Freund Wilks des schweren Verbrechens schuldig, das ihm der in seiner Übermoral bis zur Lächerlichkeit verblendete Allibone (*Dictionary*, p. 586) nimmer verzeihen kann: „Sein Freund Wilks überredete ihn, Autor zu werden, und zum Unglück für die Welt ermöglichte es ihm die Leutnantsstelle, die ihm Lord Orrery verlieh, das Zeitalter durch seine zügellosen Stücke zu verderben, anstatt daß er gezwungen gewesen wäre, seinen Lebensunterhalt durch eine ehrliche Beschäftigung zu verdienen." Ja, Wilks war verrucht genug, auch das Komödienschreiben für eine ehrliche Beschäftigung zu halten, und lange vor jener verhängnisvollen Aufführung der Drydenschen Tragödie hatte nach Thomas Wilkes dessen berühmter Verwandter unserem Dichter den Rat gegeben, die Bühne zu verlassen und ein Lustspiel zu schreiben.

Nach der Verwundung des Mr. Price scheint Farquhar als Berufsschauspieler nicht mehr aufgetreten zu sein. Ich sage ausdrücklich „als Berufsschauspieler", denn daß er noch einmal die Bretter betrat und die Rolle des Sir Harry Wildair in seinem *Constant Couple* gab (es war dies in Dublin, wo er im Jahre 1704 weilte), und daß er damals

„failed greatly in his performance“, ist durch Thomas Wilkes bezeugt, und Hallbauer hatte daher keine Berechtigung, die Richtigkeit des Daviesschen Satzes (*Davies' Miscellanies*, vol. I, p. 167) anzuzweifeln: *„Farquhar thought himself a good actor, but excited the commiseration of his friends, when he murdered his own Sir Harry Wildair on the Dublin Stage.“*

Wilks wiederholte seine Ratschläge und drängte Farquhar, nach London zu reisen, ja lieh ihm sogar 10 Guineas, als er erklärte, daß er keinen Schilling besitze. Schließlich vermochte er Mr. Ashbury, den Direktor des Dubliner Theaters, Farquhar *„a free Benefit“* zu geben, ein Benefiz zu Gunsten des scheidenden Schauspielers. Diese Vorstellung fand aber erst etwa einen Monat nach dem unglücklichen Intermezzo auf der Bühne statt. Mit dem Reste der entlehnten 10 Guineas, dem Ertrage der Vorstellung und — dem Entwurfe zu seinem ersten Lustspiele reiste Farquhar nach London.

Der Entwurf zu diesem Lustspiele war in dem Monate zwischen seinem Unfall auf der Bühne und der letzten Vorstellung geschrieben worden und hatte noch in Dublin den Beifall Wilks' gefunden. Am nächsten Tage nach dem Benefiz, sagt Thomas Wilkes, *„he set out for London“*, das wäre also im Jahre 1696. Leslie Stephen meint: *„Apparently in 1697 or 1698“*, und zwar weil Wilks erst um diese Zeit nach London zurückkehrte. Überhaupt stellen die meisten Biographen die Sache so dar, daß Farquhar zugleich mit Wilks nach London reiste. Colley Cibber sagt (*An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber, written by himself, by Robert W. Lowe*, 1889, vol. I, p. 235): *„In the year 1696 Wilkes who now had been five years in great esteem on the Dublin theatre returned to that of Drury Lane.“* Genest bemerkt in *Some Account of the English Stage* etc., vol. I, p. 144: *„But this is one instance among many others of Cibber's inaccuracy as to dates.“* Wilks war nach *Irish Stage* im Jahre 1698 gewiß noch in Dublin beschäftigt und da er nach seiner Ankunft in London nicht mehr als Schauspieler nach Dublin zurückkehrte, so reiste er eben erst im Jahre 1699 nach Englands Hauptstadt ab. Hallbauers gegenteilige Behauptung (p. 4) findet nirgends eine Bestätigung. Für jeden, der Wilks' Charakter kennt, ist es zweifellos, daß er noch nicht

in London war, als *Love and a Bottle* aufgeführt wurde, sonst hätte er den Roebuck übernommen. Ist dieses Stück aber wirklich anfangs 1699 zum erstenmal gegeben worden, so liegt darin ein weiterer Beweis dafür, daß Wilks erst 1699, nicht einmal, wie viele sagen, 1698 nach London zurückgekehrt ist. Er mochte wohl schon 1696 die Absicht haben, ja es ist nicht unmöglich, daß ihm von Rich, dem Direktor des Drury Lane-Theaters, Anträge gemacht wurden, besonders nach Hordens Ermordung, aber er konnte nicht so leicht weg. Man vergleiche dazu auch die Stelle aus Dorans *Their Majesties' Servants*: *„Rich was imploring him to return, and offering him Golconda, as salaries were then understood . . . and so universal was the desire to keep him amongst them, that the Duke of Ormond, Lord Lieutenant, issued a warrant to prohibit his leaving the kingdom . . . he contrived to escape with his wife.“*

Jedenfalls wurde Farquhar durch die Aussicht, von Wilks begleitet zu werden und unter dessen mächtigem Schutze seine ersten Schritte als Bühnenschriftsteller leichter zu machen, wesentlich mitbestimmt, die Reise anzutreten. Wilks konnte ihn aber schließlich nicht begleiten. Vorsichtig und präzis spricht dies auch Thomas Wilkes aus und berichtigt den Irrtum, welchen die Biographen sich zuschulden kommen lassen. Dieser Irrtum ist so ziemlich allgemein. Wir begegnen ihm bei Theophilus Cibber und Colley Cibber, Leigh Hunt und Hallbauer, nur Genest und Thomas Wilkes sind genau.

Allein betrat also unser Dichter den heißen Boden Londons; sein Gepäck war leicht, es bestand aus dem Entwurf zu *Love and a Bottle*. Ehe wir das Schicksal dieses ersten Kindes seiner komischen Muse verfolgen, wird es hier am Platze sein, uns mit ihm ein wenig umzusehen in den literarischen Kreisen Londons, besonders die Erscheinungen der Bühne näher ins Auge zu fassen, durch vergleichende Rückschau auf das, was gewesen, das Seiende gerechter würdigen zu lernen, und so werden wir einen billigen Maßstab zur Beurteilung unseres Dichters gewinnen, wenn wir ihn historisch vor uns werden lassen, nicht beirrt durch starre Sittlichkeitsdogmen, nicht voreingenommen nach dieser oder nach jener Seite — sine ira et studio.

III.

Das englische Theater vor Farquhar.

Rapp meint, es finde sich durch den ganzen Verlauf der Weltgeschichte kaum ein Kunstzweig, der in intensiver Bedeutung sich mit dem Institut des englischen Schauspiels messen könne. Es gab tatsächlich kaum in einem andern Lande eine so überreiche dramatische Literatur, ein so reges, interessantes Theaterleben wie in England. Die Renaissance hatte dort sehr glücklich mit ihren Bestrebungen zu einer Zeit eingesetzt, da der Schaffenstrieb sich mächtig entwickelt hatte, und indem sie einerseits der ohnedies reichquellenden Phantasie noch immer neue Stoffe zuführte, lehrte sie andrerseits die noch ungelenken Hände den reichen Inhalt in die altbewährten Formen gießen und schuf so eine Dichtung, die zwar stofflich und formell viel von den Alten entlehnt hat, aber doch im Grunde national geblieben ist und den Zusammenhang mit der eigenen Vergangenheit niemals verloren hat. Das strahlende Gestirn Shakespeares hat lange die immerhin hell genug leuchtenden Sterne neben ihm in Dunkel gehüllt, heute aber hat die literarische Forschung gar viele Lichter am Himmel des englischen Theaters zur Zeit Elisabeths, Jakobs I. und zum Teil noch Karls I. entzündet, und obwohl noch lange nicht alles aufgehellt ist, wird man doch schon heute von der Lichtfülle fast geblendet, welche sich über das damalige England ergoß. Als Prynne 1633 seinen Histrio-Mastix veröffentlichte, gab es in London schon fünf *devil's chapels,* wie er die Theater nennt.

In diesen Schauspielhäusern fand auch das Lustspiel, welches uns im folgenden ausschließlich beschäftigen soll, recht ausgiebige Pflege. Außer Shakespeare schrieben fast alle bedeutenderen Dramatiker jener Zeit auch Lustspiele. Shakespeares Lustspiele sind alle mehr oder minder von einem romantischen Schimmer umwoben, ob sie nun als *comedies of incident* oder *comedies of character* betrachtet werden. In derjenigen Art des Lustspiels, welche uns für unsere Zwecke am meisten interessiert, nämlich in der *comedy of manners,* hat sich der Kenner der menschlichen Seele und der verschiedenen Lebensverhältnisse nur ein

einzigesmal versucht, und auch an Falstaffs komischen Liebesabenteuern würden wir uns nicht ergötzen, wenn nicht Elisabeth den ausdrücklichen Wunsch geäußert hätte, den Ritter John auch als Don Juan kennen zu lernen. Ben Jonson, Beaumont und Fletcher haben auch die Sittenkomödie gepflegt und fanden vielfache Nachahmung. Immer mehr verließ das Lustspiel das Reich der Elfen und Geister, immer tiefer stieg es aus den luftigen Höhen der Romantik zur Prosa des Alltagslebens herab, bemüht, Sitten, Gewohnheiten und Lebensweise jener Kreise, in denen man verkehrte oder die man doch kannte, in realistischer Treue wiederzugeben, wobei aber dem stark ausgeprägten Verlangen des englischen Publikums nach reicher und vielfach verschlungener Handlung, nach vielen und geschickt verknüpften *Plots* immer Rechnung getragen wurde, so daß man sich unter den Lustspielen dieser Art nicht etwa bloße Zustandsdramen oder Tableaux ohne Handlung und Leben denken darf, wie man sie uns in der modernen deutschen Literatur leider so oft vorsetzt. Derb ist die Sprache schon oft bei Shakespeare, und wenn auch von den Dichtern vor Cromwell der Vers noch meist in Ehren gehalten wird, nimmt die Derbheit des Ausdruckes entsprechend den behandelten Themen und den auftretenden Personen immer mehr zu. Sie sind durchaus nicht prüde in der Behandlung des Verhältnisses zwischen beiden Geschlechtern, aber in alldem kann man nur Äußerungen eines überschäumenden Kraft- und Lebensgefühls erblicken.

Die Menschen zur Zeit Elisabeths und Jakobs sind Kraftnaturen der Renaissance mit einem gewaltig entwickelten Individualismus, vom Drange erfüllt, sich auszuleben. Es fehlt ihnen das Feine und Geschniegelte des weltmännischen Franzosen, sie sprechen und handeln oft ungeschlacht, aber hinter dieser urwüchsigen Derbheit birgt sich wahres und tiefes Gefühl.

Doch für das Theater wie für die Bühnendichtung sollten bald traurige Zeiten anbrechen. Die Stadtbehörden waren den Schauspielern von jeher feindlich gegenübergestanden, nicht nur wegen der unter der bürgerlichen Bevölkerung viel stärker verbreiteten puritanischen Gesinnung, welche vom Theater überhaupt nichts wissen wollte,

sondern, wie Koch, p. 256, sehr treffend ausführt, aus Gründen polizeilicher Natur, aus Furcht vor einem Brande, aus Abneigung gegen das lärmende und wüste Treiben, welches naturnotwendig mit den am Nachmittag stattfindenden Vorstellungen verbunden war, aus Scheu vor einer Berührung mit den dem Eigentum und der Sittlichkeit gefährlichen Elementen, welche ein Theater immer in die Nähe lockte. Als nun gar die Schauspieler ihre Kunst in den Dienst der Politik und Religion stellten, als sie lebende Personen auf der Bühne lächerlich machten und sich in die religiösen Streitigkeiten mischten, da begann man den Kampf gegen sie immer ernster zu führen. Doch solange die Sonne der königlichen Gunst über ihnen lachte, richtete selbst ein Prynne (1633) nichts aus. Seine eifervolle Kühnheit büßte er mit entehrender Strafe, doch blieb ihm endlich der Triumph nicht versagt. Das „Lange Parlament“ befreite ihn aus der Gefängnishaft, und, Efeu- und Rosmarinkränze um ihre Hüte geschlungen, zogen sie — außer ihm noch Bastwick und Burton — in London ein, und die Schauspieler, welche von der Chaussee oder von den Fenstern der Wirtshäuser aus die düsteren Gesellen betrachteten, hatten das sehr bestimmte Gefühl, daß die Totengräber der Weltlust bald an die Arbeit gehen würden. Freitag den 22. Oktober 1647 a. St. ging in beiden Häusern des Parlaments der Beschluß durch, die Theater zu sperren und theatralische Vorstellungen jeder Art gänzlich zu verbieten. Durch diesen Gewaltakt war ein blühendes und vielversprechendes Leben erstickt worden, und die Puritaner, welche gegen das Theater stimmten, machten sich eines doppelten Verbrechens schuldig. Sie hemmten nicht bloß den natürlichen Entwicklungsgang der englischen Theaterdichtung, sondern sie sind indirekt auch verantwortlich zu machen für die Richtung, welche die Dramatiker einschlugen, die nach dem Einzuge Karls II. in London ihre Wirksamkeit begannen. Unnatürlich war, was die Puritaner von den Menschen verlangten; was sie mit ihren übertriebenen Forderungen erreichten, war nichts als ein bis dahin dem Engländer unbekannter Grad von Heuchelei und Scheinheiligkeit.

So hat Doran gewiß recht, wenn er p. 13 sagt: „*The merry rattle of Monk's drums coming up Gray's Inn Road, welcomed by thousands of dusty spectators, announced no more cheering prospect to any class than to the actors.*“ Die Stuarts brachten wieder Lebenslust und Genußfreudigkeit in das alte England, der Alp der Gottseligkeit wich von der wieder freier atmenden Brust, aber der Druck war zu hart gewesen, das Gefühl der wiedergewonnenen Freiheit machte sich zu ungestüm Luft, ein Übermaß erzeugte das andere. Man rächte sich an der Religion und Sittlichkeit für das, was deren zelotische Verfechter an der Menschlichkeit verbrochen hatten, und ein wilder Taumel begann, von dem zuerst der Hof, dann der Adel und zuletzt ein beträchtlicher Teil der Bürgerschaft erfaßt wurde. Die Begriffe „Tugend“, „Sittlichkeit“, „Liebe“, „Treue“, „Gott“, den Menschen verleidet durch den Mißbrauch, den man mit ihnen getrieben, wurden lächerlich gemacht und besonders in den höheren Kreisen suchte einer den andern darin zu überbieten. Der französische Einfluß, der sich besonders im Theaterwesen schon unter Karl I. bemerkbar gemacht hatte, dessen Gemahlin Marie Henriette von jenseits des Kanals stammte, wuchs unter den Stuarts und trug nicht wenig dazu bei, die Sittenlosigkeit in den höheren Klassen zu steigern. Man war bestrebt, die Franzosen an Geist und Witz in der Konversation zu erreichen, aber dieser Witz versuchte sich, der herrschenden Geistesrichtung entsprechend, fast nur an lasziven und obszönen Gegenständen und artete beim Engländer nach seiner immerhin derberen Art in gemeine Zoten aus. Diesem Konversationstone entsprachen wenigstens zum Teil auch die Lebensweise und die Handlungen, nicht nur der Männer, sondern vielfach auch der Frauen aus den besten Kreisen. Man muß diese Richtung als Reaktion gegen den Puritanismus, verstärkt durch französischen Einfluß, betrachten, um die Literaturprodukte, welche ja nur die Zeit widerspiegeln, historisch zu würdigen. Aus diesem Milieu heraus erklärt sich, was das damalige Lustspiel bietet, das ja doch mehr als alle anderen Dichtungsarten realistisch die Verhältnisse des Lebens wiedergibt.

Noch während General Monk im Hyde Park kampierte, kam der alte Buchhändler Rhodes zu ihm hinaus und bekam

von ihm die Lizenz, Theatervorstellungen zu geben. Über drei Jahre lang sind die Theaterverhältnisse nicht recht geordnet, wenn auch an mehreren Orten gespielt wird; erst 1663 gibt der König zwei Theatergruppen — *„and no more“* — das Privilegium für London. Killigrew eröffnete an der Spitze der *King's Company* im April 1663 mit dem *Humorous Lieutenant* von Beaumont-Fletcher das neue Theater in Drury Lane, und Davenant spielte mit der Truppe des Herzogs von York (Rhodes' Gesellschaft) an verschiedenen Orten, zuletzt in dem ersten der drei Theater auf der Südseite von Lincoln's Inn Fields. Außerdem gab es auch eine französische Gesellschaft in London unter Mr. Channoyne. Bis dahin waren die weiblichen Rollen meist von Männern gespielt worden. Jetzt verlangte das Publikum direkt weibliche Kräfte, und Pepys sah am 3. Jänner 1661 (1662 n. St.) zum erstenmale im Drury Lane-Theater Frauen auf der Bühne. Es gewährte einen prickelnden Reiz, gerade die unzüchtigsten Stellen von schönen und jungen Weibern, von denen einige übrigens auch in dem Rufe der Unzugänglichkeit standen, vortragen zu hören. Über die Theateraufführungen während der ersten Regierungsjahre Karls II. sind wir ziemlich genau unterrichtet. Wir ersehen daraus, daß Fletcher der weitaus bevorzugteste Bühnendichter ist.

Bald aber regt sich der Schaffenstrieb auch in der lebenden Generation, und es entstehen nun jene Lustspiele, die man als die Lustspiele der Restaurationszeit nicht scharf genug hat tadeln können, über die von Seite englischer, deutscher und französischer Literarhistoriker ein Verdammungsurteil gefällt worden ist, wie man es sonst selten in solchem Tone zu hören pflegt. Hettner z. B. sagt: „Das Lustspiel ist von einer wahrhaft empörenden Frechheit und Liederlichkeit des Inhaltes. Kein Mensch, der nicht die englischen Lustspieldichter der Restaurationszeit selbst gelesen hat, kann sich eine Vorstellung davon machen, wie Zoten und Anstößigkeiten dieser Art jemals über die Bühne gehen konnten. Und was das Schlimmste ist, wir haben hier nicht die gesunde sinnliche Derbheit, die auch in Aristophanes und Shakespeare oft zu den dreistesten Wagnissen schreitet, sondern das prickelnde und beizende Raffinement

herzloser Abscheulichkeiten.“ Aber Hettner, gerechter als die meisten Kritiker, selbst als ein Macaulay, würdigt auch die Ursachen dieser Verwilderung des Lustspiels in dem Satze: „Es war nur darum so nichtswürdig ausschweifend und sittenlos, weil die ganze Zeit so ausschweifend und sittenlos war.“ Er verschließt sich nicht der Erkenntnis, daß in der Komik viel Scherz, Witz und echte Lustigkeit, viel treffende Satire, Lebendigkeit der Charaktere und Situationen, ein glücklicher und geistreicher Dialog zu finden sind. Über die Sittenlosigkeit der englischen Komödie ist in den bisher erschienenen Monographien über die einzelnen Dichter ausführlicher gesprochen worden. Dryden widmete alsbald seine Kräfte dem Theater; seinen *Wild Gallant* sah Pepys am 23. Februar 1663 im Drury Lane-Theater, aber als Lustspieldichter konnte er nicht recht zur Geltung kommen, wenn er auch dem herrschenden Geschmacke sehr weit entgegenkam, so daß Hettner *The Rival Ladies, The Maiden Queen, The Love in a Nunnery, Limberham* und *Amphitryon* mit Recht dem Frechsten und Zügellosesten zuzählt, was damals gedichtet wurde. Ihm liefen bald Wycherley und Congreve den Rang ab. Ersterer brachte seine Stücke in den Siebzigerjahren auf die Bühne und verdankt seine Popularität besonders den zwei letzten: *The Country Wife* und *The Plain Dealer*. Während der ersten acht Jahre des letzten Jahrzehnts des 17. Jahrhunderts ist William Congreve der Beherrscher des Theaters. Auch er zieht sich wie Wycherley nach achtjähriger Wirksamkeit ganz zurück, er will nur mehr ein Gentleman sein.

Die beiden Theatertruppen hatten sich nach mannigfachen Schicksalen und nachdem sie an verschiedenen Orten getrennt gespielt hatten, endlich vereinigt, und am 16. November 1682 war die Saison wieder in Drury Lane eröffnet worden. Nun folgte eine längere Blütezeit des Theaters, an welchem ausgezeichnete Kräfte, vor allen Betterton, Mrs. Barry, Mrs. Verbruggen und Mrs. Bracegirdle, in gewissen Rollen auch seit 1691 Colley Cibber tätig waren.

Wie ernst sich auch die politische Lage gestalten mochte, wie blutige Kämpfe auch nach außen und im Innern

ausgefochten wurden, wie folgenschwere Ereignisse auch eintraten, das lustige Volk der Histrionen ließ es sich wohlergehen und mit ihnen die Theaterdichter. In Wills Kaffeehause, jenem berühmten Lokale zwischen Covent Garden und Bow Street, welches den *„polite letters“* (Macaulay, p. 363) geweiht war, debattierte man, um des alten Dryden Stuhl gedrängt, welcher im Winter immer in dem wärmsten Winkel beim Feuer, im Sommer auf dem Balkon stand, inmitten von ewigem Tabakrauch, über alle möglichen und unmöglichen Theater- und Literaturfragen, besprach man die Chronique scandaleuse des Tages, witzelte man in französischer Manier und riß Zoten; in Wills Café erhitzte man sich wohl auch über politische Fragen, wenn auch andere Kaffeehäuser eigentlich der Politik ihren starken Besuch verdankten. In der Nähe des Saint James' Park kamen die *Fops* in gewissen Häusern zusammen, *„their heads and shoulders covered with black or flaxen wigs that had come from Paris, and so did the rest of the fine gentleman's ornaments; his embroidered coat, his fringed gloves, and the tassel which upheld his pantaloons“* (Macaulay, vol. I, p. 362). Selbst die glorreiche Revolution, so folgenreich sie für die ganze weitere Entwicklung Englands geworden, änderte wenig an dem leichtfertigen Tone und dem zügellosen Treiben in den höheren Schichten der englischen Gesellschaft. Der Hof der Oranier war nicht mehr die Stätte üppigsten Lebensgenusses, und ernst und verschlossen war das Wesen Wilhelms; aber wenn auch von oben aus die Förderung jener Richtung aufhörte, ja sogar dagegen anzukämpfen versucht wurde, so ist es doch falsch anzunehmen, wie es vielfach geschieht, daß plötzlich ein Wandel eintrat, kaum daß Wilhelm den Thron bestiegen hatte.

Erst das Jahr 1694 bringt größere Erregung unter Wills Gäste — es bricht ein Streit aus zwischen den *Patentees*, den Aktionären des Theaters, und einzelnen Schauspielern, der nach mannigfachen Phasen mit einer Sezession der besten Kräfte endet, welche auf den Lincoln's Inn Fields ein neues Haus bauen und am 30. April 1695 mit Congreves *Love for Love* eröffnen. Schwer wird es nun für die *Patentees*, sich zu behaupten. Betterton ist hinübergegangen und hat viele schwer zu ersetzende Kräfte mitgezogen,

auch Congreve hat sich dem neuen Unternehmen verpflichtet. Es fehlt dem neuen Leiter des Drury Lane-Theaters, Christopher Rich, an Schauspielern wie an Dichtern. Wilks, der Schützling Bettertons, den die *Patentees* einst gewissermaßen hinausgedrängt hatten, war in Dublin eine erste Größe geworden und konnte augenblicklich nicht nach London, wo man ihn jetzt mit offenen Armen aufgenommen hätte, und so kam Colley Cibber, der sich bis dahin nicht hatte zur Geltung bringen können, durch die Gunst des Zufalls in die Höhe — und zwar nicht nur als Mime, sondern er sprang der Direktion auch mit einem von ihm verfaßten Lustspiele bei, nämlich *Love's Last Shift, or The Fool in Fashion,* welches im Jänner 1695/96 aufgeführt wurde. Noch wichtiger aber als dieses Stück ist dessen Fortsetzung *The Relapse,* mit welchem Vanbrugh seine dramatische Carrière eröffnete. In der Arbeit von Dametz (Vanbrughs Leben und Werke, Wiener Beiträge VII) wird p. 16 u. ff. ausführlich über dieses Lustspiel gesprochen, und wir erfahren da, mit welch großem Beifall es vom Publikum aufgenommen wurde. Ja, der Autor behauptet mit Recht, daß dieses Stück dem im Verfall begriffenen Theater (nicht allgemein, sondern dem Drury Lane-Theater) wieder neues Leben eingehaucht hat.

IV.

Love and a Bottle.

a) Äußere Geschichte.

Ob *The Relapse,* wie Dametz meint, im Herbst 1696 zur Aufführung gelangte oder erst (nach *Some Account,* vol. II, p. 98) als erstes Stück 1697, jedenfalls hat Vanbrugh sich als der Retter in der Not erwiesen und — unser armer Farquhar kam mit seinem ersten Lustspiel *Love and a Bottle* unglücklicherweise etwas zu spät in London an. Vanbrughs Stück machte volle Häuser, die Charakterfigur Lord Foppingtons riß zu immer neuer Heiterkeit hin, andrerseits aber wetterte man gegen dieses Produkt wegen der *„bawdy and blasphemy"*, ein Wink für den Theaterdirektor, nicht das noch lasziveren

Werk unseres Farquhar gleich folgen zu lassen. Überdies war ja keine Not an Stücken für 1697, hatte doch Vanbrugh die allerdings schwache und unwirksame Bearbeitung von Boursaults *Ésope à la ville* unter dem Titel *Aesop* eingereicht. Im März 1697/98 erschien jene vielzitierte und wichtige Schrift Jeremy Colliers *A View of the Immorality and Profaneness of the English Stage,* welche ungeheures Aufsehen erregte und mit ihren wuchtigen, oft übertriebenen Angriffen alles, was mit dem Theater in Verbindung stand, längere Zeit fesselte. Ich will hier nicht auf die Verteidigungsschriften von Congreve und Vanbrugh, auf die Haltung Drydens zurückkommen, ebensowenig wie auf den genauen Inhalt der Schrift. Tatsache ist, daß man sich anfangs heftig gegen die Angriffe des Priesters wehrte, daß aber Colliers Hiebe schließlich ihre Wirkung nicht verfehlten, wenn sich diese auch nur sehr langsam geltend machte und wenn sie auch in ihren äußersten Konsequenzen dem Lustspiele wie dem englischen Theater überhaupt nur nachteilig gewesen ist. Das Sturmjahr 1698 war der Première des Farquharschen Erstlingstückes auch nicht günstig und so läßt es sich erklären, daß dasselbe erst 1699 am Drury Lane-Theater aufgeführt wurde.

Dieses Jahr sind wir nämlich nach den uns zugänglichen Quellen als das Jahr der ersten Aufführung anzunehmen gezwungen. In *Some Account,* vol. I, p. 157, wird es unter „*D. L.* (Drury Lane) *1699*“ als erstes Stück angeführt. Thomas Wilkes scheint sich für 1698 auszusprechen, denn er sagt: „*Wilkes remained in Dublin another season, 1698, being engaged by Mr. Ashbury, during which time the Comedy of Love and a Bottle was first acted at the Th. R. in Drury Lane, and had a run of nine nights, with applause.*“

Doch die Saison 1698 erstreckte sich bei dem Umstande, als England erst im Jahre 1752 offiziell den gregorianischen Kalender einführte und das neue Jahr bis dahin am 25. März begann, bis zum 24. März 1699. — Das Stück ist aber, da es von Genest als erstes unter 1699 angeführt wird, gewiß vor dem 24. März aufgeführt worden, wodurch sich der scheinbare Widerspruch bei Thomas Wilkes löst. Richtig setzt die *National Biography* das Jahr an,

keine Rücksicht auf die Kalenderverschiedenheit nehmen dagegen Ward, vol. II, p. 481, Cibber, vol. III, p. 125, Leigh Hunt, p. L, Allibone, p. 580, Hallbauer, p. 4, Hettner, p. 125, Rapp, p. 254. Ewald läßt in der kurzen Biographie des Dichters, welche die neueste Ausgabe seiner Lustspiele einleitet (London 1892, bei John C. Nimmo, 2 Bände), die Frage offen, indem er beide Jahre nebeneinander nennt.

Da nun zwischen der Abfassung des *drama* zu diesem Stücke und dessen erster Aufführung ein Zeitraum von mindestens zwei Jahren liegt, so hat man vielfach behauptet, *Love and a Bottle* sei erst in London in Angriff genommen worden. Wir haben jedoch gar keinen Anlaß, an der bestimmten Angabe von Wilkes zu zweifeln, umsoweniger, als wir im vorstehenden genügend begründet zu haben glauben, warum Farquhar nicht früher aufgeführt wurde. Wir halten demnach daran fest, daß Farquhar Ende des Jahres 1696 allein nach London kam, sein Stück im Plane wesentlich fertig mitbrachte und daß dessen Ausarbeitung in die allererste Zeit seines Londoner Aufenthaltes fällt, da es nicht in seiner Natur lag, einen Stoff lange mit sich herumzutragen, er vielmehr ein schneller Arbeiter war und es sich in unserem Falle überdies um das Erstlingskind seiner Muse handelte, von dessen Erfolg seine Zukunft abhing; daß jedoch die Notlage, in welcher sich der Direktor des Drury Lane-Theaters kurz vorher befunden hatte, durch das Einspringen Vanbrughs behoben worden war und der junge, unbekannte Ire dem älteren, geachteten Manne den Vorrang lassen mußte; daß Colliers Angriffe auf die Bühne und die durch dieselben hervorgerufene Bewegung im Jahre 1698 ebensowenig seinem immerhin lasziven Erstlingsdrama günstig waren; daß es mithin gar nicht auffallend erscheinen kann, wenn er oder Mr. Roebuck erst anfangs 1699 auf der Londoner Bühne zu Worte kam. Wir fühlen uns weder veranlaßt, Farquhars Ankunft in London später noch die erste Aufführung früher anzusetzen, da die vorstehende Darlegung alles ganz natürlich erklärt, und die Rücksicht auf Wilks kann uns die Daten bei Farquhar umsoweniger verrücken heißen, als genügend bezeugt ist, daß dieser nicht vor Ende 1698 oder, wie wir glauben, erst im Herbst 1699 nach London kam.

Wie verbrachte aber der Dichter die ersten zwei Jahre in der englischen Hauptstadt? Die zehn Guineas, welche ihm Wilks geliehen, sowie das Erträgnis der Benefizvorstellung waren sehr bald dahin, und ein Einkommen hatte er ja in London nicht. Wir wissen darüber fast gar nichts. Gab er sich literarischen Studien hin, wie Hallbauer vermutet, vertiefte er sich in die Werke Shakespeares, Ben Jonsons, Beaumonts und Fletchers, um sich über die Theorie der dramatischen Dichtung klar zu werden und an guten Mustern für seine praktische Betätigung vorzubilden? Hielt er schon damals jene Zeiteinteilung ein, von welcher er in dem bereits mehrmals zitierten *Picture* spricht, nach der er nämlich drei Stunden täglich der Arbeit widmete? Wenn wir darüber auch nichts Positives wissen, ist es doch mehr als wahrscheinlich; wird ihn doch Wilks, der seinen Beruf sehr ernst nahm, eindringlichst beim Abschiede persönlich und wohl auch in Briefen zum ernsten Studium gedrängt haben. Aber auch der durch Collier entfesselte literarische Streit war einer jener gewaltigen Antriebe, deren seine etwas schlaffe Natur bedurfte, um ihn zum Nachdenken über die Regeln und Grenzen seiner Kunst zu bewegen.

Seine materielle Lage wurde erst eine gesichertere, als er die Bekanntschaft des Grafen Orrery machte. Dieser war selbst von irischer Abkunft, interessierte sich für das Theater so sehr, daß er selbst mehrere Stücke schrieb, welche auch bis auf drei aufgeführt wurden, kannte und schätzte Wilks als Schauspieler hoch und war endlich ein warmer Förderer junger Talente; was wunder, wenn er auch den jungen Farquhar unter seine Fittiche nahm? Durch den Grafen erhielt dieser eine Leutnantstelle in dessen irischem Regimente. Dieses Faktum steht wohl fest, aber über die Zeit, in welcher dies geschah, gehen die Angaben sehr weit auseinander. Thomas Wilkes sagt darüber sehr präzis: „*Towards the latter end of this year (1702) the Earl of Orrery, the patron of arts and sciences, who saw that our author's great merit was unrewarded, made him a present of a lieutenant's commission in his own regiment.*“ Die meisten anderen Biographen nehmen an, Farquhar habe diese Stelle vor der Aufführung seines ersten Stückes bekommen. Dafür

spricht vor allem die auch von Hallbauer zitierte Stelle im Prolog von *Love and a Bottle:*

„O there's a damning soldier — let me think
He looks as he were sworn — to what? to drink (drinks);
Come on, then, foot to foot be boldly set,
And your young author's new commission wet!"

Nach dem Prolog wäre er anfangs 1699 oder frühestens Ende 1698 Offizier geworden. Adresse, Ton und Text der Dedikation (an Peregrine Lord Marquis of Carmarthen, nicht an Lord Orrery) gestatten den Schluß nicht, daß er damals bei deren Abfassung schon die Stelle innehatte; die Dedikation entstand aber gewiß nicht vor 1698.

Andrerseits scheint er im Sommer 1699 bereits Offizier gewesen zu sein, wie folgendes wahrscheinlich macht: Im Sommer des Jahres 1699, nach der Aufführung seines Erstlingstückes, entdeckte er die Schauspielerin Anna Oldfield. Der aus dem Jahre 1730 stammende Bericht einer *„person who belonged to Rich"* über diese Entdeckung spricht dreimal von Captain Farquhar. Wenn es nun auch mit Rücksicht auf die Abfassungszeit des Berichtes nicht ausgeschlossen erscheint, daß diese Person Farquhar einen Titel beilegte, den er erst später bekam, so ist dies doch wenig wahrscheinlich, weil der Berichterstatter von der Gegenwart zu abstrahieren und sich in die Vergangenheit zurückzuversetzen versteht, so spricht er niemals, was doch nahegelegen wäre, von Mrs. Anna Oldfield, sondern immer nur von der sechzehnjährigen Miss Nancy.

Prolog, Dedikation und der zuletzt erwähnte Bericht im Zusammenhalt weisen demnach darauf hin, daß die Verleihung des Offizierspatentes nicht vor 1698, aber auch nicht nach dem Sommer 1699 erfolgte. Dazu kommt auch, was Thomas Cibber sagt: „Wir können nicht mit Bestimmtheit behaupten, ob Farquhar die Leutnantsstelle bekam, *„before or after he obliged the town with his comedy"*. Behaupten läßt sich das eine ebensowenig wie das andere, aber da wir keinen Anlaß haben, Joe Haynes, welcher den Prolog verfaßte, Lügen zu strafen, so setzen wir die Verleihung der Offiziersstelle in die der ersten Aufführung von *Love and a Bottle* unmittelbar vorangegangene Zeit, also in die

ersten Monate des Jahres 1699, frühestens in die letzten des Vorjahres. Wie dem auch sein mag, damit wird Leigh Hunt recht haben, daß Farquhar *„does not appear to have even looked upon any region of active service"*.

Noch besser ging es ihm, nachdem *Love and a Bottle* die Feuerprobe auf der Bühne bestanden hatte. Thomas Wilkes berichtet, es sei mit Applaus aufgenommen worden und habe einen *Run* von neun Abenden gehabt. Wilks war noch nicht in London, hat also nicht, wie ihm Leigh Hunt vorwirft, aus Vorsicht die Rolle Roebucks abgelehnt, weil er sich einem eventuellen Mißerfolge nicht aussetzen wollte und erst klug den Ausfall abwartete. Ein solches Vorgehen entspricht dem Charakter Wilks, wie er uns übereinstimmend von allen, auch von dem ihm nicht sehr holden Colley Cibber geschildert wird, so wenig, daß man das Fehlen seines Namens auf dem Theaterzettel als sicheren Beweis dafür ansehen kann, er sei damals noch nicht in London gewesen. An seiner Statt gab William den Roebuck, die übrigen Rollen waren folgendermaßen verteilt:

Lovewell — — — —	Mills
Mockmode — — — —	Bullock
Lyrick — — — —	Johnson
Pamphlet and Rigadoon —	Haynes
Club — — — — —	Pinkethman
Brush — — — — —	Fairbank
Leanthe — — — —	Mrs. Maria Allison
Lucinda — — — —	Mrs. Rogers
Pindress — — — —	Mrs. Moor
Trudge — — — — —	Mrs. Mills
Mrs. Bullfinch — — —	Mrs. Powell.

Trotz der guten Aufnahme, welche das Lustspiel im Theater fand, verschwand es bald von den Brettern, weil dessen *wantonness* den Tadel der Damen herausforderte, welche durch Colliers Schrift beeinflußt waren, und in einem Brief an die Schriftstellerin Mrs. Cockburn (d. i. Mrs. Trotter) beklagt sich der Dichter darüber, wie er von den Damen hergenommen worden sei. Erst am 22. Juli 1712 (nicht 1711, wie Hallbauer, p. 5, angibt) wurde es in der Sommer-Saison in Drury Lane wiedergegeben, seither bis 1830 nur noch

zweimal, und zwar am 25. November 1724 (Lincoln's Inn Fields) und am 30. März 1733 (Covent Garden). Das Stück war eben zu anstößig. Dem Dichter brachte dessen Aufführung auch ziemlich erhebliche materielle Vorteile. Hallbauer schätzt den Gewinn, welchen er herausschlug, bestehend aus der Bezahlung des Direktors, dem Benefiz des dritten Abends und dem Verkaufe des Manuskriptes an einen Buchhändler nach Analogie der Erträgnisse der späteren Stücke auf £ 15 (ohne Berücksichtigung dessen, was er für die Dedikation bekam), eine Summe, welche für seine Verhältnisse ganz beträchtlich erscheinen mußte und ihn nach Hallbauer in den Strudel des Vergnügens der Großstadt schon damals versinken ließ. Während der Dichter bei wilden Gelagen und leichten Liebesabenteuern seine Gesundheit ruiniert, wenn er nicht das Theater besucht und Stücke schreibt, wollen wir *Love and a Bottle* näher ins Auge fassen.

„Vade, sed incultus, qualem decet exulis esse!"

Mit diesem Geleitworte schickt der junge Dichter sein Erstlingswerk hinaus in die Welt; wie Ovid an der Küste des Euxinus kommt der Ire sich in England als Verbannter vor und ungeleckt wie er, im Vergleich zu den feinen Londoner *Rakes*, ist sein Held, ungeleckt ist seine Comedy. Dieses Motto setzte er offenbar vor die erste Buchausgabe des Dramas, welche nach der *Biographia Dramatica* als Quarto im Jahre 1699 erschien. Ware spricht von einem Quarto aus dem Jahre 1698; im *British Museum* fand ich überhaupt keinen Einzeldruck. Von dieser ist es in alle späteren Ausgaben übergegangen, auch die Dubliner Gesamtausgabe von 1775, welche ich von den älteren vorzugsweise benütze, hat es aufgenommen, dagegen bringt sie die Dedikation nicht, mit welcher Farquhar den ersten Druck von *Love and a Bottle* einleitete, während sich dieselbe in der Leigh Huntschen und Ewaldschen Ausgabe findet.

Dafür erfreut uns der Dubliner Herausgeber mit einer andern wertvollen Gabe. Nach dem Prolog und dem Personenverzeichnis fällt uns über den Anfangszeilen des Textes ein Kupferstich ins Auge, welcher unzweifelhaft unsern Dichter darstellt, wenn auch Wilkes in seiner wortkargen einleitenden Biographie sich mit keinem Worte darüber

äußert. Es ist kein Grund zu einer andern Annahme. In allen drei Bänden ist dies das einzige Bild; es befindet sich vor dem ersten Drama, es ist das Porträt eines jungen Mannes, auch der etwas schlaffe weibliche Gesichtsausdruck stimmt zu dem, was wir über Farquhars Wesen wissen. Er selbst sagt über seine *outside* nur: *„It is neither better nor worse than my Creator made it, and the piece being drawn by so great an artist, 'twere presumption to say there were many strokes amiss. I have a body qualify'd to answer all the ends of its creation, and that's sufficient" (Picture).*

Die Dedikation wendet sich an Peregrine, Lord Marquis of Carmarthen. Dieser, der älteste Sohn des Herzogs von Leeds, in der Geschichte besser bekannt als Earl of Danby (Ewaldsche Ausgabe), war wegen seines Mutes und wegen seiner exzentrischen Launen bekannt. Den Mut besingt denn auch Farquhar in einem Gedichte, welches er in den Text einflicht, der im übrigen ebensowenig bemerkenswert ist wie das Poem. Neu ist an dieser Widmung, daß der Mut und nicht wie sonst Tugend, Gelehrsamkeit und staatsmännische Verdienste gefeiert werden, und aus dem gewöhnlichen Rahmen tritt sie heraus durch die Beziehung auf das Verhältnis des Gefeierten zu Peter dem Großen, *„one of the greatest emperors of the world, who chose your Lordship not only as a companion, but a conductor"*. Der russische Selbstherrscher kam anfangs 1698 nach England. Die Dedikation kann demnach nicht vor 1698 entstanden sein.

Der mutige exzentrische Lord sollte dem Erstlingswerke Farquhars seine Protektion zukommen lassen, daß *„his first muse may take a high and daring flight"*. Das Kind toller exzentrischer Laune und wagekühnen Übermutes, war es bei dem gleichgesinnten Grafen am besten geborgen.

Der Prolog ist ein Werk von Joe Haynes. Ein unverwüstlicher Spaßmacher und Possenreißer, war dieser lange nicht nur das Entzücken des Theaterpublikums von Drury Lane, sondern auch in den besten Kreisen wohlgelitten, überall dort, wo man tolle Laune und verblüffende Unverschämtheit willkommen hieß. Als Captain Bluffe in Congreves *Old Bachelor* machte er das mit unnachahmlicher Selbstge-

fälligkeit gesprochene „*Hannibal was a very pretty fellow in his day*“ zum Schlager des Tages und unwiderstehlich soll er als Tim Errand in Farquhars *The Constant Couple* gewesen sein. Aber nicht nur durch seine Leistungen auf der Bühne und in Privatzirkeln unterhielt er London, er gab auch durch seine tollen Streiche immer erneuten Gesprächstoff. Dieser Vertreter der niedrigsten Komik ist aber ein klassisch gebildeter Mann und schreibt mit Vorliebe Prologe und Epiloge, welche er gelegentlich selbst rezitiert. Er war es nun, der unsern Farquhar dem Publikum vorstellte, d. h. er hat den Prolog nur verfaßt, gesprochen hat ihn Powell, jener Schauspieler, gegen welchen Wilks später erfolgreich den Kampf zu Ende führte, obwohl die Natur Powell (nach Cibber) augenscheinlich begünstigt hatte. Doch er verstand es nicht, seine natürliche Überlegenheit über seinen fleißigen und ernsten Rivalen zur Geltung zu bringen, da er dem Trunke ergeben war und allzuviel auf die Gaben der Natur sich verließ.

Während er den Prolog sprach, stand ein Diener mit einer Flasche Wein neben ihm; denn „*Love and a Bottle are his (the author's) peaceful arms*“. Keck tritt der junge Autor dem Publikum entgegen, er will nicht dessen Gnade anflehen, wie ein Atheist auf dem Sterbebette, der sich in Todesqualen windet. Er ist in der glücklichen Lage, die Gunst der Hörer nicht verlieren zu können, weil er sie noch nie gewonnen hat. Im übrigen ist er ja ein recht harmloser Geselle. Bei den Damen wirbt er wie alle Welt um Liebe und den Herren bringt er sein Glas, Pardon, seine Flasche. Da wird doch niemand sich weigern, anzustoßen: „*Health to the play!*“ Selbst der fluchende Soldat wird mittun — treibt ja der Dichter selbst das gleiche Handwerk. Wenn er drum über den Kriegerstand etwas freier spricht, ist es nicht bös gemeint. Ein burschikoser Ton geht durch den ganzen Prolog, der in fünffüßigen paarweise gereimten jambischen Versen gar nicht ungeschickt geschrieben ist. Dreimal wird der Flasche zugesprochen, und echt studentisch klingt er aus in einen Toast auf alles, was wir lieben. Der Wein begrabe jeden Groll, sein Liebchen lasse jeder leben, vor allem aber lebe die Muse: „*But each man's mistress be the poet's muse!*“

b) Analyse.

Die maskierten Damen, welche schon seit längerer Zeit die Alleen der Lincoln's Inn Fields nach neuen Erscheinungen unter der ihnen nachgerade langweilig werdenden Welt der *Fops, Wits* und *Cits* mit scharf spähenden Blicken durchmustern, sind endlich auf ihre Rechnung gekommen. Sie können ihr Auge weiden an den strammen Gestalten, die, vor kurzem noch stolze und lebenslustige Offiziere in der Armee, heute den Mißmut über ihre Entlassung und die Sorge um die Zukunft in ihren Zügen kaum zu verbergen im stande sind. Noch mehr reizt aber den verwöhnten Gaumen der Weltdame Lucinda der Anblick des jungen Mannes, dessen schäbigem Reisekostüm man es wohl ansieht, daß er womöglich noch weniger besitzt als die Herren Offiziere, dessen Gesichtsausdruck und Bewegungen jedoch im Gegensatze zu dem Blasierten, Müden und Abgelebten der Lebemänner ein urwüchsiges, kraftstrotzendes, nach Leben, Wirken und Genießen förmlich schreiendes Naturell verraten. Das ist es eben, wonach die Modedamen Londons im ewigen Einerlei der faden Galanterien lechzen, und darum klopft denn auch Fräulein Lucinda ganz ungeniert dem Burschen mit ihrem Fächer auf die Schulter und bietet ihm so Gelegenheit, uns ein Stück zwangloser Exposition zu geben. Roebuck gesteht der entsetzten Lucinda, daß seine Wiege in Irland gestanden sei, dem Lande, von dem man in England die seltsamsten Geschichten erzähle, das aber, wie dessen ungetreuer Sohn versichert, schon so zivilisiert sei, daß es alle Vorteile, besonders jedoch alle Nachteile der Zivilisation in sich aufgenommen habe: nur Gecken, Kröten, Nattern und — Dichter gebe es dort noch nicht; denn *„nothing that carries a sting in its tongue can live there“* (Anspielung auf ein persönliches Erlebnis des Dichters?). George Roebuck ist kein *„mere wolf-dog“*, aber daß Lucinda mit einem Iren angebunden hat, soll sie bald genug an der originellen Art erfahren, wie dieser den Hof macht. Nachdem er ihr so viel von Irland erzählt, möchte er das schönste Stück von England sehen, das die mißgünstige Maske ihm verhüllt, und statt ihr als Vorbedingung der geforderten Demaskierung seinen Namen ins Ohr zu flüstern, raubt er ihr ein paar

Küsse — ja der verwegene Bursch umfaßt sie sogar mitten im Parke und will sie forttragen. Auf die Hilferufe der Dame sowie ihrer Dienerin Pindress kommt Lovewell herbei, Lucindens Liebhaber und Roebucks Freund von Irland her, der aber bereits in London seit längerer Zeit festen Fuß gefaßt hat und nicht nur das Ungeschlachte und Wilde von sich getan, sondern sich so weit dem Zeitgeschmack angepaßt hat, daß er die Maske der Sittenstrenge vor seine lüsterne Fratze zu legen gelernt hat. Es ist nur natürlich, daß Roebuck dem Freunde beichtet, was er Lucinden nicht enthüllen konnte. Er ist aus Irland geflohen, weil sein Vater ihn zwingen wollte, ein Frauenzimmer zu heiraten, das er zur Mutter von Zwillingen gemacht haben soll. So weit aber ist selbst Roebuck schon von den Modeanschauungen der Gecken und Wüstlinge angesteckt, daß er das Wort Heirat nicht hören mag. Darum ist er nach London gekommen, der Metropole der freien Liebe, wo der Geschäftszweig des Hausfreundes in Blüte ist: *„The husbands are for engrossing the trade, the wives are altogether for encouraging interlopers.“* In seiner animalischen Brunst kann er nicht glauben, daß bei den Weibern ein *„innate principle of virtue“* die Gelüste des Blutes unterdrücke, er erkennt nur ein *„innate principle of love“* auch bei dem schwächeren Geschlechte an. Freilich, das muß er, wenn auch widerwillig, doch zugeben, daß *„that plaguy honour“* ihm die Eroberungen etwas erschweren werde; denn wie sehr man sich auch noch gegen puritanische Strenge in den Reden sträubt, welche Freiheiten man auch noch dem Manne in seinen Handlungen einräumt, vom Weibe verlangt man doch schon, daß es seinen Ruf wahre. Die Zeiten des wilden Bacchanals für die Frauenwelt sind vorüber, man hat aufgehört, über weibliche Tugend zu spotten, ohne darum deren moderne Zwillingschwester, die Prüderie, auf den Thron zu setzen. Und was der Mund des *Rake* sich auszusprechen nicht getraut, klingt leise in seinem Herzen an: daß es Weiber gibt, die nicht nur der herrschenden Meinung zuliebe tugendhaft scheinen, sondern in deren Herzen die wahre Sittlichkeit ihren Altar aufgeschlagen hat. Nicht bloß das väterliche Gebot hat ihn aus Irland vertrieben, sondern auch der wühlende Schmerz über den

festen Widerstand, welchen ein sittsames, von ihm wahrhaft geliebtes Mädchen, Lovewells Schwester, seinen Liebeswerbungen entgegenstellte. Im Strudel des Londoner Genußlebens will er seinen Schmerz übertäuben, doch zur Errichtung des Geschäftes eines Hausfreundes braucht er Geld, und daß er keinen Farthing besitzt, hat er uns schon in den ersten zwei Szenen verraten, da er keinen andern Ausweg sieht, als Soldat oder Räuber zu werden. Lovewell sagt ihm seine Unterstützung zu, aber nicht uneigennützig. Das Weib, vor dem Roebuck aus seinem Heimatsland geflohen, ist ihm nämlich über den Kanal gefolgt und in einer äußerst wirksamen komischen Szene tritt es, ein Kind (das andere ist gestorben) wiegend, vor das Publikum.

Dieses alte Inventarstück der Restaurationsbühne, das Weib, das seine Schande nicht verbirgt und, gutmütig, schwach und feil, zu allem zu haben ist, Mrs. Trudge, wird zunächst von Lovewell empfangen, dem der Verkehr mit dieser Person, welchen Lucinda beobachtet, deren Ungnade einträgt. Lovewell weiß nicht, warum ihm Lucinda zürnt, die er liebt und von der er sich geliebt glaubt, sein verschlagener Diener Brush hält diesen Stimmungsumschlag für eine Laune, darauf berechnet zu erproben, wie weit eines Liebhabers Geduld gehe, und dagegen schlägt er folgendes von seinem Herrn akzeptiertes Gegenmittel vor: Der liebesbrünstige Stier Roebuck, dessen ungezügelte Leidenschaft sein Freund ohnehin dadurch dämpfen will, daß er ihn einer ständigen Maitresse zuführt, soll Lucinden den Hof machen und durch seine Zudringlichkeit und sein leidenschaftliches Ungestüm der Weltdame so gründlich den Geschmack an Seitensprüngen und Capricen verleiden, daß sie reumütig zu ihrem getreuen Liebhaber zurückkehrt. Dieser Plan erweitert sich im Verlaufe der Handlung. Gerade um diese Zeit soll der Landjunker Mockmode, den man Lucinden als Gatten zudenkt, vom Lande in die Stadt kommen. Roebuck soll demnach als der Lucinden noch unbekannte Mockmode seine Liebeswerbung beginnen. In seinem ungestüm zufahrenden Wesen eröffnet der junge Ire den Feldzug.

In diesem Augenblick setzt aber das Gegenspiel ein. Lovewells Schwester Leanthe steht als Page in den Diensten

Lucindens: sie sucht nämlich in London den auch von ihr geliebten Roebuck. Es war ein glücklicher Gedanke Farquhars, das Pagenmotiv zu verwerten. Über das gemeinlüsterne Treiben der damaligen Gesellschaft erhebt uns mit süßen, an den *„sweet“* Shakespeare gemahnenden Tönen die erste Szene des dritten Aktes, in welcher Leanthe in ziemlich guten Blankversen sich den Zuschauern vorstellt. Eine Sklavin der Liebe, trägt sie die Dienertracht, die schlecht mit ihrer Geburt zusammenstimmt. Doch zwang Amor nicht die Götter selbst in seinen Dienst, daß sie in menschlicher Gestalt auf Erden nach dem Glück der Liebe jagten? So hat auch sie ihre Heimat verlassen und diese Tracht angelegt, um Roebucks Liebe zu gewinnen, der sie vielleicht gar nicht liebt, *„though every breath of his soft words was passion, and every accent love“*. Wie Leanthe auf die Bühne kommt, blaut der Himmel des romantischen Lustspiels wieder über uns, für einen Augenblick wenigstens ist all das graue, schwere Gewölke auseinandergestoben, welches sich beklemmend auf die Brust der unter ihm wandelnden Menschenkinder legt und in schwüler Atmosphäre den Atem beengt. Wir sind in einer andern Welt, wo leichtbeschwingte Elfen ihren Reigen tanzen und süßer Trug die Sinnenwelt umgaukelt und betört, in einer Welt, die kein strenges Sittengesetz, aber auch keine Zoten kennt, wo Amor nur und Venus Götter sind, die leicht gefällig da ihr Volk regieren. Es braucht keiner gelehrten wissenschaftlichen Untersuchung, um den unmittelbaren, nachhaltigen Einfluß Shakespeares darin zu fühlen.

Freilich brauchte Farquhar nicht auf diesen zurückzugehen, auch ohne das Vorbild der Viola in *What you will* konnte er auf die Idee kommen, ein Mädchen in der Verkleidung eines Pagen Dienste nehmen zu lassen. Ja, Violas Entschluß bei Shakespeare ist ziemlich unmotiviert, erst nachdem sie beschlossen hat, in die Dienste des Herzogs Orsino zu treten, wird sie von Liebe zu diesem erfaßt, und der Konflikt spitzt sich immer mehr zu, als sie für den von ihr Geliebten den Liebesboten machen und Olivia für ihn gewinnen soll, der Gräfin Herz aber statt für den Herzog für seinen Pagen zu schlagen beginnt. Dem Farquharschen Pagen näher steht schon der Wycherleys in

The Plain Dealer. Fidelia oder Fidelio begleitet den alten Kapitän, als er sich nach Holland einschiffen muß, um an einem Feldzug teilzunehmen, und erst nach seiner Rückkehr, nachdem er sein Schiff in einer unglücklichen Schlacht hat in die Luft sprengen müssen und ohne Schiff und Geld wieder in die Heimat gekommen ist, sich auch vom Freunde und der Geliebten treulos verlassen und bestohlen sehen muß, da erkennt er erst die treue Liebe der bis dahin verschmähten Fidelia, und an diesem Gefühle richtet er sich vom Menschenhaß wieder zur Menschenliebe auf. Auch in einigen anderen Stücken jener Zeit findet sich das Pagenmotiv, so z. B. in *Younger Brother, or Amorous Jilt* von Mrs. Aphra Behn, einem Lustspiele, welches nach Genest (II, 16) 1696 mit sehr schlechtem Erfolge in Drury Lane aufgeführt wurde. Dort empfiehlt der jüngere Bruder George Martee seine Schwester Olivia seiner Geliebten Mirtilla, welche, obwohl sie ihn liebte, aus Konvenienz einen andern geheiratet hat und sich nach der Ehe von einem dritten, einem Prince Frederick, den Hof machen läßt. Dem Pagen macht nun die Herrin Liebesanträge. Dieses Stück dürfte Farquhar, der ein fleißiger Theaterbesucher war, in Drury Lane gesehen haben, denn auch bei ihm dient die Schwester, als Page verkleidet, der Geliebten des Bruders, nur daß letzterer in unserem Stücke von der Verkleidung nichts weiß und sie nicht so brutal selbst zuführt. Eine Anlehnung an dieses Stück erscheint mir auch aus einem andern Grunde wahrscheinlich. In Farquhars *The Recruiting Officer* schlafen zwei Frauenzimmer, Silvia und Rose, nachts in demselben Bette. Rose hält erstere nach der Kleidung, die sie trug, für einen Mann, verleiht nach dem Erwachen ihrer Enttäuschung Ausdruck und ärgert sich, wie Silvia *„could have the conscience to ruin a poor girl for nothing“* (V, 1). Anscheinend zwei Männer sind es, welche im vierten Akte des Behnschen Lustspiels das Bett teilen, in der Tat aber Welborn, der für Olivia bestimmte Bräutigam, und diese als Page. Sie entweicht jedoch vor Tagesanbruch und läßt einen Brief zurück, der alles erklärt. Die Ähnlichkeit der Situationen bestärkt den Verdacht, daß der *Jüngere Bruder* Farquhar nicht unbekannt war. Eine ähnliche Szene, jedoch weniger wirksam, findet sich übrigens schon in einem

älteren Stücke, nämlich *The Royalist* von D'Urfey, wo wiederum eine schöne, reiche und junge Dame, namens Philippa, ihrem Liebhaber Sir Charles durch alle Wirrnisse seines politischen und Liebeslebens folgt, was sie in sehr gefährliche Situationen bringt.

Wie groß aber auch die Kluft zwischen einer Viola und einer Leanthe sein mag in Bezug auf die näheren Umstände und Einzelheiten der Handlungen, Shakespeare ist es doch viel mehr als alle die Dichter der Restauration, dessen Ton er hier wiederzugeben sucht, in dessen Milieu er sich zurückzuversetzen trachtet. Allerdings ist dieses Bemühen nicht voll und ganz von Erfolg gekrönt. Das Publikum der Restaurationsbühne verlangte von seinem Dichter, daß er einem weiblichen Pagen Worte in den Mund, Entschlüsse in die Seele und Handlungen in die Hände lege, vor denen ein Mann erröten müßte. Man trug es wohl schon dem Dichter nach, wenn er wenigstens Seele und Hände des Pagen unbefleckt ließ, konnte dieser schon sein Ohr vor den Zweideutigkeiten und Zoten nicht verschließen, die er von Roebuck und Pindress hören mußte. Trotz alledem ist über die Szenen, in welchen Leanthe auftritt, ein poetischer Schimmer gebreitet, wie er wenige Lustspiele der Restauration verklärt, so daß wir sogar die *„staring impossibility"* (Hallbauer, p. 17) erst später innewerden, daß nämlich Bruder und Liebhaber mit Leanthe sprechen, ja des öfteren verkehren, ohne sie zu erkennen. Das romantische Element in diesem Teile des Stückes hat der Dichter auch dadurch charakterisiert, daß er die Prosa der *comedy of manners* gerade in den Leanthe-Szenen so häufig und gern mit Poesie abwechseln läßt, wie ja gleich die Eingangszeilen im dramatischen Blankverse geschrieben sind.

Roebuck macht Lucinden den ersten Besuch. Da trifft er eben im Vorzimmer mit dem Pagen zusammen, dessen liebreizendes Wesen in ihm den Wunsch keimen läßt, er wäre ein Weib um seinetwillen. Mit einem Gemisch von Freude und Entsetzen hat sie alsbald ihren Roebuck erkannt und, von dem Vorrecht des angenommenen Geschlechtes Gebrauch machend, in überwallender Herzensfreude dem Geliebten einen Kuß auf die Lippen gedrückt, den er ihr wiedergibt. Sie singt ihm ein Lied, dessen erste

Strophe (bestehend aus zehn jambischen Versen von verschiedener Länge in der Reimstellung a b b a c c d e e d) das Thema des ersten Verses variiert: *„How bless'd are lovers in disguise!“* Die zweite gleichgebaute Strophe macht ihm Vorwürfe, daß er sie noch immer nicht erkenne, daß sein falsches Herz noch immer nicht spreche; denn *„False love is only blind“*. Dieses von Mr. Richardson in Musik gesetzte Lied ist wirklich in seinem wirkungsvollen Wechsel zwischen Lang- und Kurzzeilen wie in seiner einfachen und herzlichen Sprache eine jener wenigen Perlen echter Lyrik, welche die Poesie des zu Ende gehenden 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ans Licht gebracht hat.

Sein Renommieren mit den *„Marys, Margarets, Lucys, Susans, Judys, and so forth“*, die er alle schon geliebt, seine zur Schau getragene Verachtung alles Romantischen, ja selbst die Art und Weise, wie er von Leanthe spricht *(„The devil take her“)*, machen auf das kluge Mädchen nur geringen Eindruck. Sie hat in der Tiefe seiner Seele gelesen und charakterisiert ihn trefflich: *„Wild as wind, and as unconfin'd as air — yet I may reclaim him. His follies are weakly founded, upon the principles of honour, where the very foundation helps to undermine the structure. How charming wou'd virtue look in him, whose behaviour can add a grace to the unseemliness of vice.“* Die letzten Striche, welche nötig waren, Roebucks Charakter in das rechte Licht zu rücken, uns ein vollständiges Bild von ihm zu geben, läßt der Dichter von der zarten Hand der Liebe ziehen, denn nur diese blickt dem geliebten Wesen in die tiefsten Tiefen seiner Seele. Aber auch ihr Wesen spiegelt sich in diesen Äußerungen wieder: *„And must I be a false treacherous villain when I come to your years, sir?“* Sie wagt es, offen für Tugend und Sittsamkeit einzutreten, und daß sie so gar nichts Prüdes an sich hat, daß sie zu scherzen weiß und Spaß versteht, ohne den Ton der guten Gesellschaft zu ihrem eigenen zu machen, wenn sie ihn auch nicht ganz vermeiden kann, und daß ihre Gegenwart sogar auf den wilden Roebuck zähmend, besänftigend und sittigend wirkt, zeigt in ihr den Zauber echter Weiblichkeit, erhöht durch das tiefe, unerschütterliche Gefühl treuer Liebe. Da

sie nun hört, Roebuck verlange, ihre Herrin zu sprechen, wird sie eifersüchtig und sie hat Grund dazu. Wie Roebuck, dieser wilde Hengst, mit Weibern umgeht, davon haben wir im ersten Akt schon ein Pröbchen erlebt. Ähnlich wirbt er jetzt um Lucindens Liebe, die er natürlich nicht erkennt, da sie damals maskiert war. Daß sie ihn aber ebensowenig erkennt, ist eine kleine Unwahrscheinlichkeit, wenn er jetzt auch bessere Kleider trägt, als er damals anhatte. Er beginnt mit einer sentimentalen Liebeserklärung, bekommt aber, als er sich zum Handkuß vorwagen will, eine kräftige Ohrfeige. Sie hält ihn für einen Dichter, er will so unverschämt sein wie diese Menschenspezies, sie verlangt eine *„copy of verses“* auf die Ohrfeige, die sie ihm gibt, und geht. Bald ist sie aber wieder da, denn sie fürchtet, von dem Dichter in einem Spottgedichte dem Gelächter der Welt preisgegeben zu werden, wenn sie ihn so hart behandle. Er ist durch die erlittene Züchtigung keineswegs entmutigt, er wird bloß anders vorgehen, nämlich so wie im ersten Akte. Er faßt und küßt sie drei- oder viermal. Als Roebuck Lucinden nach einer Pause wieder an sich ziehen will, da kann Leanthe nicht mehr an sich halten. Der grausame Dichter hat sie nämlich, um die Pikanterie der Szene zu erhöhen, wohl auch, um ihre Eifersucht bis zur Energie des Wollens zu steigern, der ganzen Liebeswerbung beiwohnen lassen. Jetzt greift sie ein. Der arme kleine Crab, das Schoßhündchen der Herrin, heult hinter der Szene, das Tier hat sich den Kopf zwischen zwei Gitterstäbe des Fensters eingeklemmt, da gibt's kein Halten für Lucinden mehr. Damit sie aber bei ihrer Rückkehr Roebuck nicht mehr in ihrem Zimmer finde, entschuldigt der schlaue Page seine Gebieterin und schickt ihn weg. Roebuck ist schnell getröstet, er wird sich in der Tavern von seiner Niederlage erholen, wo mehrere *„delicious creatures“* auf ihn warten. Für Lucinden ist der Herr plötzlich unwohl geworden. So leitet jetzt Leanthe das Gegenspiel und bemüht sich zu vereiteln, daß Roebuck und Lucinda wieder zusammenkommen, wie es Lovewell wünscht. Wie Lucinda selbst sich verhalten wird, zeigen die Schlußverse, mit welchen die erste Hälfte des dritten Aktes schließt:

„And may all coxcombs meet no better fate!“

Wie es Roebuck zu den Weibern zieht, wie ihn keine Macht der Erde zurückhalten kann, wenn er schöne Damen in der Nähe weiß, haben wir schon früher gesehen, aber seine Gespräche mit den Masken gehören wirklich ins Bordell. Mit einer von ihnen, der Frau eines Richters, verabredet er ein Rendezvous, damit er aber die Stunde nicht verfehle, muß sie ihm ihre goldene Uhr zum Pfand geben. Zu diesem Rendezvous schickt er jedoch Lovewell. Die Mine, welche Leanthe gelegt hat, ist nämlich inzwischen gesprungen, allerdings nicht bloß dort, wo sie die Explosion erwartet hat. Sie schickt ein Billet-doux in der Handschrift und mit der Namensfertigung Lucindens an Roebuck und ladet ihn zu einem Stelldichein für zehn Uhr nachts in ihren Garten, dessen Hinterpförtchen er offen finden werde. Der Brief kommt durch einen etwas unwahrscheinlichen Zufall in die Hände Lovewells, welcher, durch den unerwartet schnellen Erfolg seines Freundes und durch die unangenehme Wendung seines *Plot* peinlich berührt, an Roebucks Stelle sich im Garten einfinden will. Letzteren muß er für diese Zeit wegbringen, darum bittet er ihn, ein Duell an seiner Statt auszufechten, und zwar weit draußen in Moorfields. Roebuck hat aber durch einen zweiten Zufall von dem Inhalte des Billets Kunde erhalten und möchte wiederum Lovewell wegbringen. In dieser Absicht schickt er ihn zu der Gattin des Richters, und damit er ihr das Pfand als Erkennungszeichen übergeben könne, tauschen beide die Uhren aus.

Dadurch nun, daß dieser Versuch jedes von beiden, den andern zu betrügen, in dieselbe Szene verlegt wird, gewinnt diese bedeutend an komischem Interesse. Für den Zuhörer, welcher weiß, daß beide zu demselben Rendezvous gehen wollen, daß jeder den andern in das Pfefferland wünscht, daß keiner der dem Freunde gegenüber übernommenen Verpflichtung ernstlich nachzukommen gedenkt, ist der an glücklichen Pointen reiche Dialog umso fesselnder, als er sich schon die verblüffte Miene der beiden im voraus ausmalt, wenn sie am Hinterpförtchen zusammenkommen.

Die Sache entwickelt sich aber anders, als man erwartet. Lovewell und Roebuck erscheinen beide fast gleichzeitig im Garten, jeder hält den andern in der Dunkelheit für

Lucinden; da sie einander in die Arme stürzen, merken sie, daß sie beide dem starken Geschlechte angehören — und ohne einander zu erkennen, ziehen sie und fechten, wobei Roebuck allmählich die Bühne verläßt. Als Lovewell dasselbe tun will, stößt er auf Leanthe, welche ihn wiederum für Roebuck hält, was allerdings, trotz der Dunkelheit, nicht sehr wahrscheinlich ist, da sie ja seine Stimme hört. Lovewell nimmt an, es jetzt wirklich mit Lucinden zu tun zu haben, darum ergreift ihn Leanthens Geständnis, daß sie Roebuck liebe, so sehr, daß er seinen Namen nennt und des Himmels Rache auf die Ungetreue herabbeschwört. Nun klärt Leanthe die Sachlage auf, allerdings in ihrer Weise. Ihre Herrin sei über Roebucks Unverschämtheit empört gewesen, habe ihm einen Streich spielen wollen und ihn darum hieher bestellt. Daß aber statt Roebuck Lovewell aufgesessen, das sei zu komisch. Das übermütige Mädchen tröstet sich über das vorläufige Scheitern seiner Absichten auf Roebuck durch Verspottung Lovewells. Mit zehn Quinaren, in denen ihr unverzagter Mut zum Ausdruck kommt, beschließt sie den vierten Akt.

Roebuck hat sich jedoch nach dem Zusammentreffen mit Lovewell im Garten nicht nach Hause begeben, sondern ist eigentümlicherweise in ein Zimmer in Lucindens Hause geraten und überrascht diese dabei, wie sie im Nachtgewande an einem Tische romantische Liebesverse aus Lee deklamiert. In seiner kecken Art tritt er vor und wird mit seinen Anträgen wie früher einmal derb abgewiesen. Da, im letzten Moment, bemerkt Lucinda an seiner, respektive Lovewells Uhr einen Rubin, den sie Lovewell einst geschenkt. In fieberhafter Aufregung fragt sie Roebuck, woher er ihn habe. Er erwidert ganz harmlos, den habe er von einem Herrn, der ihm denselben bei dem Austausch ihrer Uhren mit in den Kauf gegeben, als *a trifle* von seiner Liebe, der er gar keinen Wert beilege. Über diesen Beweis der Mißachtung bis zur Sinnlosigkeit empört, beschließt sie, dem ungetreuen Liebhaber ein anderes Juwel, nämlich sich selbst, für immer zu entziehen; sie ist in der Stimmung, den ersten besten zu heiraten. Der Mann, der vor ihr steht und sie um ihre Gegenliebe anfleht, nennt sich überdies Mockmode, ist also wohl der für sie bestimmte Bräutigam,

so übel ist er auch nicht, also: *„I'm yours: take a turn in the garden till I send for my chaplain: you must take me immediately, for if I cool, I'm lost for ever.“*

So wäre denn der arme Roebuck doch in die Falle gegangen! Er soll heiraten! Sie hat Geld, ist schön, aber dann kommen die Kinder, die schreienden Bälger, und — o weh! die Hörner! Was aber noch mehr wehtut, ist der Gedanke an die geliebte Leanthe: *„I love her, witness Heaven, I love her to that degree — sha! I shall whine presently.“* Es tut einem leid um den armen guten Kerl und man hat Mitgefühl mit der liebenden Leanthe, welche alle ihre Hoffnungen getäuscht sieht. Ihre Vorstellungen bei Lucinden, ihr Hinweis darauf, daß Lovewell noch im Hause sei, bewirken nur, daß Lucinda aus Vorsicht in den Kleidern des Pagen und der Ritter in denen der Kammerzofe in der Laube im Garten zur Trauung erscheinen sollen.

Darauf baut Leanthe ihren Plan. Pindress drängt ohnehin, daß Page und Kammerzofe das Beispiel der Herrschaft nachahmen. Nun denn, Pindress gehe in den Garten, sie wird nachkommen. Da sind wir wieder auf bekanntem Terrain, auf dem vertrauten Gebiete der Scheintrauungen und falschen Geistlichen, die wir schon aus Congreve kennen *(The Old Bachelor* und *The Double Dealer)*, für die Farquhar auch z. B. in *Mock Marriage* von Scott, welches Stück 1696 aufgeführt wurde, ein unmittelbares Vorbild hatte, kommen doch dort im vierten Akte zwei Scheinheiraten vor, vollzogen durch einen falschen Pfarrer. Als Lovewell in Lucindens Haus kommt, findet er Roebuck mit Leanthe verheiratet. Lucinda hatte verabredetermaßen die Kleider des Pagen angelegt und war mit Pindress getraut worden, welche gewähnt hatte, dem geliebten Pagen kopuliert zu werden. Es hatte also eine Trauung zwischen zwei Weibern stattgefunden. Andrerseits hatte Leanthe Lucindens Kleider angelegt, sich in diesen zu dem von der verabredeten Verkleidung durch Leanthe absichtlich nicht unterrichteten Roebuck begeben und war mit diesem getraut worden. Roebuck erfuhr zu seinem Entzücken, daß Leanthe und nicht Lucinda sein Weib sei, und diese tröstete sich über die Scheinheirat mit Pindress damit, daß sie Lovewell verzieh. Die beiden Paare hatten sich gefunden, und wenn

auch die Trauung zwischen Leanthe und Roebuck ungültig war, da der Priester ein falscher (eine als Priester verkleidete Frau Bullfinch) gewesen war, so bestand nunmehr kein Hindernis für eine rechtskräftige Erneuerung des Ehebundes, so daß Roebuck die Moral des Stückes in den Versen geben konnte:

„I have espous'd all goodness with Leanthe,
And am divorc'd from all my former follies,
Woman's our fate. Wild and unlawful flames
Debauch us first, and softer love reclaims.
Thus paradise was lost by woman's fall,
But virtuous woman thus restores it all."

Wenn auch die Lösung etwas gewaltsam und das Mittel nicht neu ist, durch welches sie herbeigeführt wurde, immerhin glauben wir an die Bekehrung Roebucks, dessen edlen Kern wir längst erkannt haben; nur daß der Intrigant Lovewell doch seine Lucinda bekommt, mag nicht ganz der dramatischen Gerechtigkeit entsprechen. Noch weniger als den Zuschauern behagt diese Lösung dem armen Landjunker Mockmode, den der grausame Dichter nicht bloß zum Zeugen dieser Szene gemacht, sondern überdies mit der irischen Hure Trudge verkuppelt hat, von welchem Bunde er sich allerdings um den Preis von £ 500 löst.

Mockmode ist nämlich wirklich nach London gekommen, um sich mit der ihm bestimmten Braut Lucinda zu verloben, und hat sich bei Dame Bullfinch einquartiert. Dort hat Lovewell auch Mrs. Trudge einquartiert, und nun die beiden überflüssigen Personen Zimmernachbarn geworden sind, liegt die Kombination nahe, sie auch in engere Beziehungen zueinander treten zu lassen. Sieht Mockmode die irische Dirne für seine Braut an, was bei seiner Stadtfremdheit und Beschränktheit wenigstens nicht ganz unwahrscheinlich klingt, so hält man ihn von der wirklichen Lucinda fern, indem man ihn der Trudge den Hof machen läßt, und daß diese sich zu der Rolle hergeben wird, bezweifelt nach ihrem Charakter niemand, zum mindesten hat man für sie eine Beschäftigung.

Dies ist im wesentlichen der Inhalt der Nebenhandlung, welcher wir die ergötzliche Szene danken, in der

der Landjunker der Hure hofiert. In einer schwarzen Witwentracht, um deren Preis die reiche Dame sich natürlich nicht bekümmert hat, erscheint die Trudge an der Seite ihres Verehrers. Die irische Aussprache, welche sie verraten könnte, hat sie von ihrem verstorbenen Gatten angenommen, singen will sie nicht, da ihre früher ausgezeichnete Stimme durch Mr. Roebuck nunmehr gänzlich verdorben sei. Roebuck? stutzt der Junker, doch schnell gefaßt, erklärt sie, dieser Roebuck sei *„a doctor that let me blood under the tongue for the quinsy, and made me hoarse ever since“*. Diese Gefahr wäre glücklich beschworen, aber aus einer an sich recht komischen Situation, einem Fußfall des *Squire* vor der Trudge, erwächst eine größere. Er wünscht bescheiden nur, daß sie *„take off the garter“*. Ihre dicken Waden darf der Landjunker aber nicht sehen, darum stürzt Lovewell, der Anstifter der Intrige, im kritischen Augenblicke vor und bricht einen Streit vom Zaune. So ist diesmal die Entdeckung des Betrügers verhütet worden, aber Mockmode kommt selbst bald darauf doch zur Erkenntnis, vor welcher Lucinda er einen Fußfall getan hat, und daß die wahre Lucinda Lovewell für den Abend in ihren Garten zum Rendezvous geladen hat. Der Poet Mr. Lyrick, den Lovewell in die Intrige mit der Trudge eingeweiht hat, findet es nämlich momentan seinen Geldinteressen entsprechender, wenn er von der ihm zufällig in die Hände geratenen Einladung Lucindens (rekte Leanthens) an Lovewell (rekte Roebuck) in dem Sinne Gebrauch macht, daß er das ihm anvertraute Geheimnis an Mockmode preisgibt und diesen bewegt, an Stelle des eigentlichen Lovewell zum Rendezvous zu gehen. Freilich salviert er sich auch nach der andern Seite hin, indem er die Trudge die Rolle Lucindens spielen läßt, und so muß der Junker, der sich schon freut, dem Intriganten Lovewell die Braut weggefischt zu haben, sehr bald nach der mit verdächtiger Eile vollzogenen Trauung zu seiner Beschämung erfahren, daß er doch der Trudge in die Arme gelaufen. An zu großer Klarheit leidet dieser letzte Teil der Nebenhandlung keineswegs, und diese kann auch als solche weniger interessieren als durch deren passive Hauptperson Mockmode, welche übrigens in den rein episodischen Stellen, die auch mit der Nebenhandlung gar

nicht oder nur lose zusammenhängen, besonders wirksam in den Vordergrund tritt. Aus der Intrige fließt noch jene Szene, in welcher die beiden Mockmode zusammentreffen. Roebuck, der falsche Mockmode, trifft zufällig mit dem echten Träger dieses Namens zusammen. Nun hat aber Roebuck im Rausche den Namen vergessen, welchen er laut Anweisung seines Freundes Lovewell zu führen hat, und sucht das dem verblüfften Junker damit plausibel zu machen, daß er erst am Morgen getauft worden sei; der Name sei ganz heidnisch, offenbar in Erinnerung daran, daß er früher ein Türke oder vielmehr ein Jude gewesen sei. Er laute Mo—Mock—Mo—Mockmode. Nun stelle man sich die Verlegenheit des nicht übermäßig schnell kapierenden *Squire* vor, als er einen Doppelgänger vor sich sieht, der ihm seinen guten Namen geraubt hat. Mittels der Angaben, die ihm der erst allmählich zum Verständnis erwachende Mockmode über sich, seine Familie und seine Verwandten macht, konstruiert sich der findige Roebuck flugs ein Verwandtschaftsverhältnis heraus und meint zum Schluß: *„Now were I lawyer enough, by little inquiry into that fellow's concerns I cou'd bring in a false deed to cheat him of his estate."* Jedoch auf den Vorschlag seines neuen Verwandten, mit ihm ein Glas Wein zu trinken, geht der Junker in echt bäuerischem Mißtrauen gegen alles, was er nicht versteht, nicht ein. *„This is some sharper"*, ist seiner Weisheit letzter Schluß.

Mockmode ist ein Typus des Restaurationslustspiels: der Landedelmann, doch ist er hier anders gezeichnet als in den meisten Lustspielen. Den Gegensatz zwischen dem weltmännischen Gentleman der Hauptstadt und dem ungeschlachten Landjunker will auch Farquhar aufzeigen, aber in unserem Stücke ist der *Squire* nicht der dem Trunke ergebene, rohe und ungeschlachte Geselle, wie er uns z. B. bei demselben Dichter in *Squire Sullen*, bei Vanbrugh in *Sir John Brute*, bei Congreve in *Sir Wilfull* entgegentritt. Farquhar verdient sich schon mit seinem Erstlingswerke das Lob, das der ihm gegenüber ungemein kritische Ward *(History of English Dramatic Literature* etc.; vol. III, p. 481) ihm zollt: *„He is happy in the description of a wider range of manners than Vanbrugh."*

Farquhars Mockmode ist eben von der Universität gekommen und will den Stutzer spielen. Ihm haftet Unbeholfenheit an von der Scholle her, auf der er geboren wurde, wie vom Studierzimmer, aus dem er eben ins elegante Leben getreten ist, aber er will *Beau* werden, und darum unterweist ihn vor unseren Augen Mr. Rigadoon im Tanzen, wieder eine jener burlesken Szenen, wie sie Farquhar liebt. Rigadoon lehrt ihn aber auch den „guten Ton", von dem ein *Squire* keine Ahnung haben kann, denn *„squire and fool are the same things here"*. Ein richtiger Stutzer sagt nie *zoons*, das überläßt er den *„disbanded officers and bullies"; zauns* ist harmonisch und sanft und gefällt den Damen. Wenn eine Dame zu einem spricht, hat man nichts zu sagen, nur eine Prise Schnupftabak zu nehmen, zu grinsen und ihr eine ehrerbietige tiefe Verbeugung zu machen. Das wird vom Tanzmeister vordemonstriert und von dem Schüler ungeschickt nachgemacht. Auf die Prise niest dieser. Das darf der Stutzer niemals; er hat es auch nicht nötig, durch Niesen *„to clear the brain"*, denn er hat kein Hirn. In diesem Tone geht es weiter, bis der Fechtmeister Nimblewrit kommt, der seine Kunst anpreist und mit seinen Heldentaten in Krieg und Frieden renommiert, sobald er aber mit Mockmode ficht, von diesem einen Hieb über den Schädel bekommt, daß ihm das Blut über das Gesicht herunterrinnt. Der Tanzmeister hat seine Handschuhe vergessen; als er sich sie holen kommt, trifft er mit dem Fechtmeister zusammen, und die beiden geraten bald aneinander. Der Streit über die Vortrefflichkeit ihrer Künste endet schließlich damit, daß der Tanzmeister sich singend und tanzend vor dem mit dem Rapier auf ihn eindringenden Fechter zurückzieht. Auffallend ist es, daß der Fechtmeister besonders von Frankreich schwärmt, der andere dagegen von den *„French principles of honour"* nichts wissen will. Tänzer und Sänger sind eben meist zu jener Zeit Italiener, der Ehrbegriff, wie ihn Mr. Nimblewrit versteht, ist von Frankreich nach England importiert worden.

Mit französischem Import haben wir es überhaupt hier zu tun. Es ist nicht schwer, in den vorbesprochenen Szenen eine direkte Nachbildung der entsprechenden Szene in Molières *Le Bourgeois Gentilhomme* zu erkennen. Wie ge-

waltig der französische Einfluß auf das englische Lustspiel sich geltend machte, wie man besonders Molière, Regnard und Dancourt nicht nur mit Nutzen studiert, sondern auch ziemlich skrupellos benützt, ja ausgeschrieben hat, läßt sich bei jedem einzelnen dieser Dichter von Wycherley an nachweisen, ja Bennewitz hat Congreve bewußt in allen seinen Stücken nach Molière arbeiten oder eigentlich seine Lustspiele aus Motiven und Stellen von Molière zusammenstellen lassen, was allerdings nicht zutreffend ist. Daß aber für unsere Szene der *Bourgeois* das direkte Vorbild war, ist nicht zu bezweifeln. Es wird nun lehrreich sein zu vergleichen, wie weit der Engländer und der Franzose voneinander abweichen. Molière bringt mehr Personen auf die Bühne. Aus dem *„maître de musique“* und dem *„maître à danser“* hat Farquhar einen M. Rigadoon gemacht und den *„maître de philosophie“* des Franzosen konnte er überhaupt nicht brauchen, da es sich bei ihm ja um die Unterweisung eines an der Universität gebildeten jungen Mannes handelte. Mockmode hat nicht nötig, Lektionen über Phonetik zu nehmen, wie der ganz ungebildete Bourgeois. Der Streit zwischen Musik und Tanz fällt also für das englische Publikum weg; gehörten doch in seinen Augen diese beiden Künste zusammen und fanden auch auf dem Theater gemeinsame Pflege in einem von den Lustspieldichtern, auch unserem Farquhar herzlich verwünschten Grade.

Für ein englisches Publikum — dieses richtige Gefühl hatte der junge Dichter — war Molière so, wie er ist, fast ungenießbar. Der unverwüstliche Reiz seiner Lustspiele liegt weniger in der Handlung — diese ist meist sehr einfach — als in dem meisterhaft geführten Dialog, in der Fülle von Ideen, die so klar und logisch sich aus Rede und Gegenrede entwickeln, in dem nie versiegenden Interesse an der geistreichen, leichten und eleganten Handhabung der Waffe des Wortes. Der Franzose wird mit gespannter Aufmerksamkeit den Wortgefechten folgen, welche auf der Bühne vor ihm gegeben werden, er wird die unfehlbare Sicherheit bewundern, mit welcher der Dichter seine Ideen bis zum gewünschten Punkte entwickelt, er wird jubeln, wenn die feine Klinge des Kämpfers aus dem tauben Gestein der Philosophie das funkelnde Erz eines kernigen und

gefälligen Satzes geschlagen, er wird mehr Interesse daran haben, mit welchem Gegenhieb der Hieb pariert werden wird, als an dem Verlauf der Handlung selbst, der Dialog mit seinen wechselnden Phasen wird ihm der Aufregungen und des ästhetischen Genusses genug bieten und ihm die Handlung ersetzen. Nicht so der Engländer. Die Losung war ausgegeben, Molière nachzuahmen. Lange, fein pointierte Dialoge in schneller Rede und Gegenrede, in geistreichen und kurzen stichomythischen Antithesen waren für ihn nur interessant, wenn sie überraschende, derbe Schlager enthielten, wenn zweideutige Witzeleien oder auch Zoten für Abwechslung sorgten, und daraus entwickelt sich jene Art des englischen Lustspieldialogs, über welche der englische Kritiker William Archer so beweglich klagt: „Witz um jeden Preis wurde die Parole.“ Farquhar fühlt wohl, daß er es mit Molière in der Führung des Dialogs nicht aufnehmen kann, und so begnügt er sich mit dem Wortgefechte zwischen dem Tanzmeister und dem Fechtmeister und macht auch dieses recht kurz. Für ihn liegt die Hauptsache auch hier in der Komik der Situation, und Sache der Schauspieler ist es dann, diese herauszuarbeiten. Das Gemeinsame an dem Inhalte der Gespräche ist nur, daß jeder die Vortrefflichkeit seiner Kunst verteidigt und die andere herabsetzt, aber die Argumente sind ganz verschieden, bei Molière allgemein philosophisch, bei Farquhar immer bezogen auf englische Gesellschaftsverhältnisse mit dem nun einmal unerläßlichen Beisatz von Witz und Zoten, besonders die Universität kommt bei den Witzen schlecht weg. Wenn sie nämlich einen solchen Tölpel entläßt, als welcher sich der junge Mockmode darstellt, dann wäre keine Satire scharf genug auf sie, aber wir müssen wieder darauf zurückkommen, daß es Farquhar nicht so sehr auf genaue Charakteristik ankommt als auf eine lustige Handlung, und überdies hegte er einen tüchtigen Groll gegen die Universitäten, an deren einer es ihm so schlecht ergangen war. Nein, dieser Mockmode ist Farquhar nicht gelungen, und Ward hat recht, wenn er in dem *humour* des Landpinsels Mockmode nichts besonders Frisches und Gefälliges finden kann. Farquhar wollte zu viel auf einmal, hat es aber nicht verstanden, die drei Hauptzüge eines

solchen Charakters: das Urwüchsige und Plumpe des Landjunkers, das Verbildete und Weltfremde des Studenten und die lächerliche Eitelkeit des nach dem Ruhme des Stutzers und *Wit* zugleich Strebenden glaubhaft in einem Gesamtbilde zu vereinigen.

So mögen denn die Einzelszenen, in deren Mittelpunkte Mockmode steht, wohl unterhalten, aber dies ist mehr das Verdienst des Schauspielers als des Dichters. Besonders die Szene, in welcher der Landjunker Champagner trinkt, mit seinem Diener Club anstößt und allen Witz im Trinken findet: *„All wit consists most in jingling“* (wohl eine Anspielung des Dichters auf das Treiben der *Wits*, bei denen auch Klappern das Handwerk treibt), bis er sich endlich auf den Weg zu Wills Kaffeehaus macht, um dort Mr. Comick und Mr. Tagrhime kennenzulernen — besonders diese Szene kann durch lebendiges Spiel äußerst wirksam werden. Alle die vorangegangenen und zuletzt besprochenen Szenen haben für den Fortschritt der Handlung nur wenig bedeutet. Der aktive Hauptheld der Nebenhandlung ist — neben Lovewell — der Dichter Mr. Lyrick. Das falsche Spiel, das er mit Mockmode treibt, mit dem er bald Freund, bald Feind ist, interessiert jedoch viel weniger als die Episoden, in deren Mittelpunkte der Dichter steht. Die Dame Bullfinch ist mit ihrem Mieter sehr unzufrieden, der ihr die schuldige Miete in Liebe bezahlt, sie hat kein Vertrauen dazu, daß dessen Drama bald fertig wird und Erfolg hat. Durch ihren Mund macht sich Farquhar über die französischen Kunstregeln lustig, über *„the decorum of time, the exactness of characters, the laying the drama“* etc., alle jene Krücken, auf denen der unproduktive Geist forthumpelt. Unproduktiv ist dieser Mr. Lyrick, mag er von seinem dichterischen Genius noch so eingenommen sein und alle Größen vor und neben sich noch so tief herabsetzen. Wir sehen ihn ja an der Arbeit, wie er zwei Verse aus Nathaniel Lees *Sophonisba, or Hannibal's Overthrow* verbessert:

„Let there be not one glimpse, one starry spark,
But Gods meets Gods, and justle in the dark!“

Little Lyrick zieht diesen Versen das Erhabene und Schwungvolle splitternackt aus.

Er sagt:

„Let all the lights be burnt out to a snuff,
And Gods meets Gods, and play at blind-man's buff

oder:

And Gods meets Gods, and so — fall out and cuff."

Mr. Lyrick hat das Gefühl, daß der Stil des vielbewunderten Lee gar zu schwulstig sei, aber in seinem Streben nach Naturwahrheit und Einfachheit kommt er, bar jedes künstlerischen Geschmackes und poetischen Könnens, wiederum auf der entgegengesetzten Seite zur Unnatur, wie er andrerseits in seinen lyrischen „Ergüssen", die der Buchhändler Mr. Pamphlet nicht einmal umsonst drucken will, der Mode folgt und sich in den verrenktesten Wendungen, in den gekünsteltesten Bildern und Vergleichen gefällt. Mr. Lyrick ist ein Vertreter jener Poseure in der Literatur, an denen es keinem Volke und keinem Zeitalter gefehlt hat, die den Mangel an schöpferischer Kraft durch viel Theoretisieren und Spintisieren zu verhüllen trachten und in ungemessenem Dünkel Großes zu vollbringen wähnen, wenn sie eine von ihrer feinen Nase erwitterte Änderung in der Geschmacksrichtung in ihren Werken unbewußt karikieren, während sie als praktische und bequeme Geschäftsleute, wo es das Geschäft erheischt, ohne Bedenken nach der Schablone arbeiten. Mr. Lyrick hat die Witterung dafür, daß der hohe Stil in der Tragödie sich zu überleben beginnt und daß teils vom englischen Lustspiel her, teils durch den Einfluß der trotz aller Kunstregeln doch stets nach Klarheit des Ausdruckes ringenden Franzosen Einfachheit und Klarheit auch im Trauerspiel gefordert werden, aber wenn er dem Erhabenen glücklich aus dem Wege geht, stolpert er über das Banale und Triviale, zur Klarheit ringt er sich nicht durch und selbst wo er in der Manier der damaligen Lyriker dichten will, bringt er nichts dem Buchhändler Passendes zuwege, teils aus Mangel an poetischer Kraft überhaupt, teils weil ihm der Naturalist in den Nacken schlägt. So steht der arme Mr. Lyrick an einem bedeutsamen literarischen Marksteine rat- und hilflos da, das Neue zur Karikatur verzerrend und dadurch sich das Alte verderbend, ein Typus der Übergangsdichterlinge

aller Zeiten. Farquhar tritt hier wie überall für das Natürliche in die Schranken, gegen welches die hochtrabenden Tragödiendichter und schwulstigen Lyriker ihm nicht minder zu sündigen scheinen als die Naturalisten, die nicht genug trivial sein zu können glauben; immerhin aber ist ihm selbst die übertriebene naturalistische Manier sympathischer als der klassische Stil und auch darin berührt er sich mit seinem Vorbilde Molière, der seinem Alceste eine scharfe Kritik des *„style figuré“* in den Mund legt und in den *Précieuses Ridicules*, den *Femmes Savantes* und dem *Bourgeois Gentilhomme* der gedrechselten Unnatur zuleibe geht. Im übrigen war es ja auch in der englischen Literatur nichts Neues mehr, schriftstellernde Schöngeister zu handelnden und leidenden Theaterfiguren zu machen. Am bekanntesten als literarische Satire ist *The Rehearsal*, von Villiers Duke of Buckingham im Vereine mit Butler, Clifford und Sprat geschrieben. Viel näher lag aber unserem Dichter gewiß das 1697 in Drury Lane aufgeführte Stück *Female Wits* oder *The Triumvirate of Poets, or Rehearsal* von W. M., in welchem drei Schriftstellerinnen, Mrs. Manley, Mrs. Pix und Mrs. Trotter, angegriffen wurden, von denen die letztere (später heißt sie Mrs. Cockburne) von Farquhar um jene Zeit (ein Jahr später) wegen ihrer Schönheit und ihres Stückes *Fatal Friendship* in überschwenglicher Weise gefeiert wurde (Dubliner Farquhar-Ausgabe, vol. III, p. 157). Dieses Stück, welches sechsmal nacheinander gespielt wurde, dürfte Farquhar bekannt gewesen sein.

Doch eine rein literarische Satire wäre für einen großen Teil des Auditoriums zu langweilig gewesen. Die Langweile zu bannen, erfindet Farquhar eine höchst ergötzliche Episodenhandlung, welche zeigt, wie Mr. Lyrick an dem filzigen Buchhändler Rache nimmt. Zwei Gerichtsbüttel wollen den bis über die Ohren in Schulden steckenden Poeten verhaften. Auf die Meldung von deren Nahen bewegt er den Buchhändler, die Poetenmütze aufzusetzen und die Poetenfeder in die Hand zu nehmen und in dieser Pose zwei Herren vom Lande zu erwarten, die sich sehr für Literatur interessierten, bei denen er also ein Geschäft machen könne. Während sich nun Mr. Lyrick in der Perücke und im Hute des Buchhändlers auf- und davonmacht, wird dieser trotz

seines Widerstrebens und seiner feierlichen Erklärungen von den Gerichtsbütteln mitgenommen, eigentlich die Stiegen hinuntergeschleift: *„A good plot for a play, a bookseller bound in calves leather. How they walk'd along like the three volumes of the English Rogue squeezed together on a shelf!"* ruft der übermütige Lyrick nach dem gelungenen Streiche.

Nur in der ersten Szene macht Farquhar den Dichter zur Zielscheibe des Spottes, schon bei der Intrige gegen den Buchhändler hat Mr. Lyrick die Lacher auf seiner Seite und im vierten Akt steigt der Poetaster so sehr in der Achtung seines Schöpfers, daß er ihm sogar die eigenen Urteile über Dichtung, Dichter, Theater und Publikum in den Mund legt. Durch den Mund Mr. Lyricks spottet unser Dichter über die *„love and honour"* der heroischen Tragödie, deren Held immer entweder *„a whining, cringing fool that is a-stabbing himself"* ist oder *„a ranting, hectoring bully that's for killing everybody else"*, während *„the hero in comedy is always the poet's character: a compound of practical rake and speculative gentleman, who always bears off the great fortune in the play, and shams the beau and squire with a whore or chambermaid; and as the catastrophe of all tragedies is death, so the end of comedies is marriage"*. War es auch von allem Anfang an nicht zu verkennen, daß der Dichter der Tendenz Mr. Lyricks eine gewisse Sympathie entgegenbringe, so muß doch diesem Charakter die Einheitlichkeit abgesprochen werden, da er zu sehr zwischen dem literarischen Hanswurst, dem schlauen und vor allem auf seinen materiellen Vorteil bedachten Intriganten und dem ernsten Literaturkritiker, ja Satiriker schwankt.

Aus diesem Material hat nun der Dichter sein Erstlingstück gezimmert. Die Szenenfolge in dem ersten Akte ist eine streng geordnete und übersichtliche, was umso erstaunlicher ist, als sich eine Fülle von Handlungen in den paar Szenen zusammendrängt. Der Dialog Roebucks mit einem bettelnden Invaliden gibt den stimmenden Akkord des Soldatenstückes an. Roebucks Zusammentreffen mit Lucinden ist auf das natürlichste dargestellt und hat das Rencontre mit dem Freunde und das Wiedererkennen zur Folge. Das Erscheinen der Mrs. Trudge erhöht die Spannung und macht komische Wirkung, ohne unnatürlich zu sein. Lucindens

Verdacht und ferneres Benehmen sowie Lovewells Plan schließen sich streng folgerichtig an.

In Bezug auf geschickte Knüpfung des Knotens und auf durchsichtige klare Szenenführung ist dieser erste Akt, zumal für einen jungen Dichter, eine tüchtige Leistung: die Entwicklung der Handlung ist nicht nur natürlich und die Episoden sehr glücklich und ungezwungen gegeben, sondern wir bewundern schon hier den flotten Fortgang der Handlung und den Sinn des Dichters für derbe Situationskomik, während feiner Dialog und scharfe Charakteristik weniger seine starken Seiten sind. Minder gelungen ist der zweite Akt: die erste Hälfte bildet eine lange, vornehmlich der Charakteristik dienende Szene zwischen den Freunden, die zweite Szene bringt die Burleske nach Molières *Bourgeois Gentilhomme*, deren Hauptpersonen Mockmode und dessen Lehrer sind.

Der dritte Akt zeigt in seiner Gliederung einen merkwürdigen Parallelismus zum zweiten. Die erste Hälfte führt die Handlung weiter. Eingeleitet durch die lieblichen Szenen mit Leanthe, bringt sie den ersten Angriff Roebucks auf Lucinden und Leanthens Gegenaktion. Lustiger geht es in dem zweiten Teile des Aktes zu, wo wir zuerst über Mr. Lyrick lachen, dann mit ihm über die gelungene Rache an dem Buchhändler uns vergnügen und uns zuletzt an der Verblüffung des ehrlichen Landjunkers weiden, da er sich einem Doppelgänger gegenübersieht.

Die ersten drei Akte haben die Handlung nur wenig gefördert; das rächt sich im vierten, in dem alles kunterbunt durcheinander geht. Die von Leanthe gelegte Mine springt, aber anders, als die Intrigantin es erwartet hat. Das Billet zum Rendezvous kommt in falsche Hände (Lovewell), doch erfährt der Richtige (Roebuck) zufällig auch davon, die Freunde suchen jeder den andern wegzubekommen, dazu mußte die Szene mit der Richtersfrau und der geliehenen Uhr vorangegangen sein. Zum Schlusse treffen die beiden Freunde im Garten zusammen und statt Lucinden findet Lovewell ihren Pagen, dessen Absichten auf Roebuck also wieder durchquert worden sind. Aber auch Lyrick ist zufällig in den Besitz des verhängnisvollen Zettels gekommen. Neben dieser für die Handlung wichtigen

Szene findet der Dichter auch Raum für literarisches Episodenwerk, für Szenen, in denen er lediglich der Lüsternheit seines Publikums seinen Tribut abführt; endlich zeigt er uns den Landjunker als schmachtenden Seladon vor der dickwadigen Trudge kniend und nachher von Lovewell gefoppt, der ihm einreden will, er habe seinen eigenen Taufnamen vergessen (Gegenstück zu der Doppelgängerszene). Im fünften Akte läuft Roebuck zum zweitenmal Sturm auf das Herz Lucindens und sie verspricht ihm, über die durch die vertauschte Uhr scheinbar erwiesene Untreue Lovewells empört, ihre Hand. Leanthe greift nun zu Verkleidungen und Scheinheiraten, an denen außer Roebuck, Lucinda, Pindress auch Mockmode, die Trudge und die Bullfinch beteiligt sind. Lovewells Erscheinen bringt die Lösung aller Verwicklungen. Der fünfte Akt ist — abgesehen von dem schon geäußerten Bedenken gegen die Lösung — sehr gut gebaut, was umso höher anzuschlagen ist, als fünfte Akte selbst bedeutenden Dichtern oft mißlingen.

b) Epilog.

Den Epilog hat Joe Haynes verfaßt und er selbst trug ihn auch im Trauerkleide vor. Er trauert nicht über einen etwaigen Mißerfolg des Dichters, sondern nur um das arme Theater, das im Kampfe mit seinem Rivalen den kürzeren zieht. Der Sprecher führt uns wieder unter die streitenden Parteien, in den wogenden Kampf, von dem wir an anderer Stelle schon gesprochen haben. „Oh Tempora! oh Mores!... *What arts, what merit han't we used to win ye?*

First, to divert ye with some new French strollers,
We brought ye Bona Sera's, Barba Colar's“;

als die kräftigen Männerstimmen das Publikum nicht mehr lockten, da versuchte man es mit dem Kastratenorgan des Signor Rampony; nach ihm kam der berühmte Don Sigismondo Fideli, in dessen Namen schon Musik liegt. Die Geschmacksrichtung des Publikums, welches sich immer mehr vom Schauspiele abwandte und im Theater Sänger und Tänzer aus fremden Ländern, Italiener und Franzosen, bewundern wollte, welches immer größeres Gewicht auf die Ausstattung und Szenerie legte, der endlose Kampf

der Direktoren gegen diese kostspieligen Neigungen und dessen im ganzen und großen sehr geringer Erfolg — all das hört man aus den scherzhaft wehmütigen Versen des Schauspielers heraus. Gerade das Drury Lane-Theater hatte die Aufführung von Opern, Singspielen, Balletten und die Darbietung niederer Augenweide im Kampfe mit der neuen Bühne besonders gepflegt — ohne wesentlichen Erfolg. Da alles auf das Ausländische versessen ist, so schickt man die Bühnenhelden heute auch auf Reisen oder bezieht sie aus der Fremde. So ist das heute gegebene Stück irische Ware. Aber wer soll denn von der Bühne herab auf Galerie und Logen wirken, wenn der gestrenge Collier — Haynes macht sich hier noch über ihn lustig — die besten Schauspielkräfte aus dem Lande treibt! Ob es richtig ist, daß dessen strenge Moral Miss Cross hinweggescheucht hat oder ob sie aus anderen Gründen England verließ, Tatsache ist es, daß diese Schauspielerin, welche hier als Juwel bezeichnet wird, im Jahre 1699 mit einem Baronet (*Some Account*, vol. III, p. 153) nach Frankreich reiste und erst nach nahezu sechs Jahren wieder ins Drury Lane-Theater zurückkehrte. Unter solchen Verhältnissen, wenn das Schicksal dieser Bühne besiegelt ist, will auch Joe Haynes aufhören, den Narren zu spielen, und beschließt, dieses Schauspielhaus zu einem Mädchenpensionat zu machen. Unter seiner strengen Aufsicht hätten die Mädchen keine Gelegenheit zum Spiele, denn *„they 'll have such comings in another way"*. Wenn Hettner, p. 126, mit Rücksicht auf diesen Schluß sagt: „Der Epilog wendet sich geradewegs an Collier und verspottet seine scharfe Strafpredigt aufs frechste, wenn auch nicht ohne Witz", so scheint dieses Urteil rücksichtlich der „Frechheit" denn doch etwas zu hart.

c) Schlußbetrachtung.

Die Kritik hat *Love and a Bottle* nicht besonders günstig aufgenommen und es wäre verblendete Vorliebe für den Dichter, den man behandelt, wollte man diese Erstlingskomödie zu einem Meisterwerke stempeln. Wenn ich sie trotz ihrer unleugbaren Mängel und trotz des im Verhältnis zu ihren Nachfolgerinnen recht geringen Wertes einer aus-

führlichen Analyse unterzogen habe, so findet dies seine Rechtfertigung darin, daß diese Analyse des ersten Stückes uns einen Einblick in die dichterische Werkstätte unseres Farquhar gewährte, daß wir ihn vor uns schaffen sahen, seine Kräfte und Fähigkeiten prüften, seine Manier verfolgten und den Boden untersuchten, aus welchem die Quellen seines Dichtens flossen. Das Stück ist nicht an sich als künstlerisches Objekt bloß an feste ästhetische Maßstäbe gelegt worden, sondern entsprechend dem Plane dieser Arbeit, Leben und Werke als ein organisches Ganzes in ihrem äußeren und inneren Zusammenhange darzustellen, mußte gerade *Love and a Bottle*, wenn auch weniger bedeutend, den dramatischen Dichter Farquhar vor uns erstehen lassen. Gerade das Erstlingswerk, wohl bei jedem Dichter die subjektivste Schöpfung, mag es auch ein Drama sein, gerade das erste Kind der Muse, aus der jugendlich ungestümen, künstlerisch noch nicht abgeklärten Seele des Schöpfers als ein Stück ihrer selbst blutend herausgerissen, gibt die Eigenart des Dichters, wenn auch im Keime, am deutlichsten wieder, deren weitere Entwicklung nach der einen oder andern Seite man von diesem aus am besten verfolgen kann.

Von einem jungen Manne wird man keine vollendete dramatische Technik erwarten. Wenn auch der Entwurf des Dramas schon in Dublin fertig wurde, so ist doch in London nicht nur der Plan ausgeführt, sondern auch vielfach abgeändert worden und die Weltstadt hat auf die Ausführung des im Plane Vorliegenden sowie auf dessen Abänderung, Erweiterung und Belebung den größten Einfluß genommen. Besonders jene Szenen, in welchen er das Londoner Leben im Parke so lebendig darstellt, atmen zu viel Leben, als daß sie nicht nach eigenen Eindrücken geschaffen wären, auch die literarischen Erörterungen und Kritiken sind aus der Kenntnis der Londoner Theaterverhältnisse geschöpft, wie ferner einzelne Episoden in die Zeit seines dortigen Aufenthalts fallen mögen. Man gerät schon in Verlegenheit, wenn man genau feststellen will, was der Dichter eigentlich gewollt hat. Eine Fülle von Stoff hatte sein empfänglicher Geist in sich aufgenommen, Lektüre und Leben hatten ihm reiche Anregung geboten,

und wenn er in jungen Jahren daranging, alles, was in ihm nach Gestaltung rang, auf das Papier zu werfen, sich innerlich zu befreien von dem, was ihn freute und quälte, ist es natürlich, daß das Produkt der jungen Künstlerseele keine einheitliche, streng logisch durchgeführte Schöpfung sein kann, aus welcher in Teilen wie im Ganzen die klare Reife des erfahrenen Mannes spricht.

Zunächst war Farquhar mit den Theaterverhältnissen seiner Zeit vertraut und kannte das Drama der Restauration, sowohl die Tragödie als auch die Komödie, und gerade das damalige Repertoire ist ein so mannigfaltiges, daß er als fleißiger Theaterbesucher auch auf andere Völker und Zeiten hingewiesen werden mußte. Vor allem studierte er die älteren Dramatiker des eigenen Volkes, von denen besonders Beaumont-Fletcher noch auf der Bühne ein frisches Leben führte, auch mit Shakespeare machte er Bekanntschaft und scheint in der romantischen Welt seiner Lustspiele mit wollüstiger Selbstvergessenheit untergetaucht zu sein. Im Drury Lane-Theater sah er aber auch Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Stücke, mit zwingender Gewalt mußte ein strebender Geist dadurch den Franzosen und Spaniern nähergebracht werden. Besonders Molière und Dancourt wirkten auch auf Farquhar mächtig ein, und auf diese Richtung der Lektüre sowie auf die Aufführung spanischer Degenstücke ist wohl seine Vorliebe für das Duellieren bei seinen Helden zu setzen. Das romantische Element seiner Seele sog neue Nahrung aus den zwar ungern gesehenen, aber doch für seine Entwicklung nicht ganz wertlosen gesanglichen und pantomimischen Aufführungen, welche übrigens auch Molière nicht verschmäht hatte in manche seiner Lustspiele einzuschließen. Farquhar schließt mit einem *„Irish entertainment“* sein erstes Stück und, indem er Fingalische Weisen erklingen läßt, zaubert er in unserer Seele die vom Keltensänger geweckte melancholische Nebellandstimmung hervor und läßt das wilde Bacchanal der Lebenslust in einem wehmutsvollen Seufzer über Erins Geschick dahinsterben. Neben diesen im einzelnen an den entsprechenden Stellen nachgewiesenen literarischen Quellen schöpft er seinen Stoff aus den Erfahrungen seines jungen Lebens, den Ideen seines regen Geistes, den

Gefühlen seiner weichen Seele und den tollen Einfällen seines erfinderischen Humors.

So ist es schwer, von einer eigentlichen Haupthandlung zu sprechen. Ein beleidigter Liebhaber will seine grausame Göttin für ihre Härte strafen, indem er einen andern ihr ungestüm den Hof machen läßt, während er sich scheinbar nicht um sie kümmert. Sie soll dann, über das Ungestüm und die Frivolität des andern sowie über die Sinnlichkeit seiner Liebe erschreckt, reumütig zu dem Verschmähten zurückkehren. Es ist ein Necken unter Liebenden. Unser Goethe hat dasselbe Thema in kleineren Stücken behandelt. Farquhar fühlt, daß eine so armselige Handlung nicht ausreichen würde, er verknüpft also ein anderes Motiv damit, das man als das Motiv der Wette bezeichnen könnte. Bei dem Liebeswerben handelt es sich Roebuck nicht nur darum, Lucinden zu gewinnen, sondern er kämpft auch gegen Lovewell für ein Prinzip, nämlich gegen das *„innate principle of virtue“* beim Weibe, und unterliegt. Also ein Ausblick ins Sittliche. Ohne Heirat keine Liebe — hört er noch im letzten Moment von Lucinden, da sie in höchster Wut über die Mißachtung von Seite Lovewells ihm ihre Hand zusagt. Sein Prinzip wäre unterlegen, auch wenn er gesiegt hätte. Trotz alledem ist eine solche Handlung noch nicht interessant genug, so tritt denn das Pagenmotiv hinzu. Leanthe als Page gewinnt endlich Roebuck, zu welchem Zwecke sie gezwungen ist, das Gegenspiel zu übernehmen.

Um die Voraussetzungen zu dem Streite und zu dessen Lösung zu geben, verwendet er wieder ein Motiv, das dem Restaurationslustspiele nicht fremd ist: die Hure mit dem Kind, welche dessen Vater nachkommt. Für die Handlung ist sie wichtig, weil sie die Eifersucht Lucindens zu erwecken hat. Da sie nun einmal da ist, muß sie Gesellschaft bekommen. Zu ihr gehört der *Squire*, zu diesem der Tanz- und der Fechtmeister, und da das Boarding House der Witwe Bullfinch noch Raum hat, vermietet sie ein Zimmer an den Dichter, in dessen Gefolge wiederum der Buchhändler und die beiden Gerichtsbüttel erscheinen. Farquhar geht also von einer an sich nicht besonders interessanten Handlung aus, von dem Streite zweier Liebenden (Laune des Ver-

liebten), verbrämt das Ganze mit einer moralischen Tendenz (Wette) und umwebt es mit einem romantischen Schimmer (Page). Daran knüpft er aber eine solche Masse von Episodenwerk, Episoden, welche mit der Haupthandlung nur in losem oder in gar keinem Zusammenhange stehen, daß man bald den roten Faden, der sich durch das Ganze zieht, nicht mehr erkennen würde, wenn er nicht, offenbar auch zu eigener Orientierung, hierin übrigens einem Brauche seiner Zeitgenossen folgend, am Schlusse jedes Aktes oder jedes für die Handlung wichtigen Abschnittes gewissermaßen Bilanz machte über den Eingang und seinen Plan für die Zukunft entwickelte.

Daß er es unter solchen Verhältnissen mit der Wahrscheinlichkeit nicht sehr genau nimmt, ist begreiflich. Außer der schon angeführten Unwahrscheinlichkeit, daß Leanthe weder vom Bruder noch vom Geliebten erkannt wird, haben wir auch einige kleinere bereits erwähnt (Lucinda erkennt Roebuck nicht, obwohl sie ihn kurz vorher gesprochen, der Dienstmann irrt sich bei Übergabe des Briefes in der Person zwischen Roebuck und Lovewell etc.). Daß es zwischen Lucinden und Lovewell zu keiner Aussprache kommt; ja daß sie in ihrem Glauben an dessen Treulosigkeit durch allerhand Zufälle immer nur bestärkt wird; daß wieder ein leidiger Zufall (Austausch der Uhren zwischen den Freunden) zu der Idee von der Heirat und dadurch indirekt zu den Scheinheiraten führt; daß ein fallengelassener Brief die Sache noch mehr kompliziert, das sind alles Momente, welche schwer ins Gewicht fielen, wenn es sich um ein Lustspiel handelte, das literarische Ansprüche erhöbe — aber das ist ja eben gar nicht der Fall. Betrachten wir es als Posse und wir können ihm das Attribut „gelungen“ mit vollem Rechte zuerkennen. Was kümmerte den Dichter die Einheit der Handlung, glaubhafte Verknüpfung der Szenen und Verbindung der Episoden mit der Haupthandlung, was ein wohlmotivierter Schluß! Sein Streben ist es vor allem, das Publikum zu unterhalten. Zuerst muß es in Stimmung gebracht, erwärmt werden. Das muß langsam geschehen. Mit Schlagern darf man nicht gleich am Anfang kommen, eine wohlabgestufte Klimax der komischen Wirkungen muß eingehalten werden.

Der erste Akt ist daher merkwürdig logisch aufgebaut, hält sich von Digressionen fern und geht in geradliniger Richtung auf das Ziel los. Aber aus dieser einen Handlung ist nicht viel herauszuschlagen, die kann man nicht über fünf Akte ausdehnen, ohne das Publikum zum Gähnen zu bringen. Was verschlägt's? Lebendig muß es auf der Bühne sein, das Publikum dort unten darf gar nicht zur Besinnung kommen, es muß in einen tollen Wirbel hineingerissen werden. Drum her mit den Episoden! Wenn Mockmode und die Molière-Figuren aus dem *Bourgeois*, ins Derbenglische übersetzt, das Publikum erheitern, wenn die literarischen Feinschmecker die kritischen Gespräche über Theater und Literatur verfolgen und das Zwerchfell von weniger ästhetisch veranlagten Naturen durch den Buchhändler und die Büttel erschüttert wird —, wer hat da Zeit, daran zu denken, daß im zweiten und dritten Akte fast nichts vorgeht, was zur Handlung gehört? Wer läßt sich nicht durch das tolle Treiben in den letzten Akten mitfortreißen aus dem Reiche der Wahrscheinlichkeiten in jenes Zauberland, wo die Leute ihre Namen vergessen, Doppelgänger vor sich sehen, sich massenweise verheiraten und die Leutchen immer an den Unrechten kommen?

Erst wenn die Fingalweisen verklungen waren und man im engeren Kreis im Café Will um einen Kritiker herum dessen Offenbarungen lauschte, mag die Frage aufgetaucht sein, ob denn dieses Lustspiel zu der höheren Literaturgattung zu zählen sei. Wenn nun da jemand behauptet hätte, die Zeichnung der Charaktere sei dem Dichter im allgemeinen nicht sonderlich gelungen, so wäre der Mann im Rechte gewesen. Auf Roebuck freilich möchte ich nichts kommen lassen. Er ist ein Prachtkerl. Selbst der in seinem Urteil so zurückhaltende Thomas Wilkes nennt ihn einen der besten *Rakes* der englischen Bühne. Er unterscheidet sich ganz wesentlich von den *Rakes* vor ihm. Ihm fehlt vor allem das Blasierte der meisten Wüstlinge des Lustspiels jener Zeit. Freilich tut er in seinen Reden so, darin folgt er der Mode seiner Zeit, aber wir glauben ihm nicht. Er ist wirklich von einem wilden Genußtriebe erfüllt: Szenen, wie die, wo er unter die Weiber stürzt, vor Verlangen brennend, wo er betrunken auf die Bühne kommt,

seine wilde Art der Liebeswerbung, sein natürliches, jeden Zwang hassendes Gehaben verraten den ungezügelten, aber echten Drang nach Leben und Genießen, während bei den meisten *Rakes* etwas Müdes, Abgelebtes und Verlogenes in den bleichen Zügen sich ausprägt. Sind die anderen Produkte einer versumpften und versumpfenden Überkultur, so trägt er die Züge der wilden, bisweilen rohen, aber wahren Natur. In ihm ist noch Leben und Kraft, noch nicht abgebraucht ist er über den Kanal gekommen und von der Hyperkultur trägt er nur die Maske, hat er bloß einen leichten Anflug. Im Grunde ist er ein guter, der Freundschaft und Liebe fähiger Junge. Joe Haynes hatte recht, als er im Epilog von einer neuen Art des Lustspiels sprach: ein irischer *Rake* war noch nicht dagewesen und unterschied sich ebensosehr von seinen Kollegen auf der Bühne wie Farquhar, der in ungezügelter Freiheit und Natürlichkeit sich lieber bei Wein und Weibern in den Taverns gehen ließ, als in der literarischen Gesellschaft bei Will vor gespreizten Kunstrichtern und aufgeblasenen Literaten hochweise theoretische Kunstfragen zu diskutieren. Die Lösung ist manchesmal unnatürlich, und doch überrascht es nicht zu sehr, daß Roebuck zum Schlusse laut den Preis der Weiber singt, über die er kurz vorher noch gewitzelt; es liegt in seinem Charakter. Daß die Tünche so schnell weggewaschen wird, ist wiederum Possenmanier.

Auch Leanthe müßte ich von dem Tadel der Kritiker ausnehmen. Was Farquhar an poetischer Kraft in sich fühlte, was er an reiner Sittlichkeit in sich barg, an seine Leanthe hat er es verschwendet. Frei von jeder Prüderie, aber auch vom Schmutze, selbst dem äußeren der Rede nur, sittlich frei, liebevoll und treu, klug und findig, fiel dieses Kind aus einer schöneren Zeit in die derbe Posse, daß sie das Sujet über die Gegenwart erhebe und in das Reich der Poesie entrücke. Doch Lovewell ist kein Treffer. Hallbauer meint, in Lovewell habe Farquhar das Bild seines Freundes Wilks entwerfen wollen. Ich halte dies für eine Beleidigung des großen Schauspielers und edlen Menschen nicht minder wie für einen Beweis der schlechten Charakterisierung Lovewells durch den Dichter. Sonst wäre ein solcher Irrtum gar nicht möglich gewesen. Ich glaube, Farquhar wollte

den Heuchler zeichnen, welcher, der Zeitrichtung Rechnung tragend, nach außen hin moralisiert, aber darum nur mit größerer Vorsicht seine Gelüste zu befriedigen sucht und in der Verfolgung aller seiner Interessen den spekulativen Kopf über das Herz siegen läßt, welches für andere kaum warm schlagen kann. Es ist aber nicht in Abrede zu stellen, daß der Dichter das Bild kaum skizziert hat und daß selbst die Skizze sehr schattenhaft ist. Lovewell schwankt gar zu sehr zwischen Gut und Böse und ist jedenfalls keine sympathische Natur, weil ihm das Wahre und Offene fehlt. Daß es weiter vom Standpunkte der Charakteristik Farquhar nicht gelungen ist, den Mockmode über seine Vorbilder in der Literatur zu erheben, da er in ihm zu viel vereinigen wollte, daß er vielmehr den Mann, an welchem die Verbildung an den Universitäten wie das edle Streben nach dem Stutzertum ebenso karikiert werden soll wie das bäuerische Wesen des Landjunkers, ganz und gar zum dummen August herabgewürdigt hat, machte ihm wohl umsoweniger Skrupel, als er damit äußerst wirksame Possenszenen gewann. Eine andere Person, den Dichter Lyrick, hat er später wiederum zu seiner Dichterhöhe emporgehoben, nachdem er ihn vorher eine etwas klägliche Rolle hat spielen lassen.

Lucinda ist eine konventionelle Figur und krankt daran, daß ihr *„innate principle of virtue“* wirklich zu sehr *„innate“* ist, zu wenig nach außen tritt. Allein oder wenn sie den Angriff eines ungestümen Liebhabers abwehrt, ist sie tugendhaft und predigt sogar Moral; dazu will aber der Ton ihrer Gespräche mit Pindress, der Dienerin, wenig stimmen. Sie ist wirklich sittenrein, wie denn überhaupt in diesem Lustspiel moralische Schlechtigkeit bei keiner der Hauptpersonen hervortritt. Diesem Lustspiel hätte Collier nicht den Vorwurf machen können, welchen er gegen ein Congrevesches erhoben hat, daß die meisten weiblichen Personen Dirnen seien; auch gegen die Männer ist ein moralischer Einwand nicht zu erheben. Lovewell ist sogar besser gezeichnet, als er ist.

Wenn man trotzdem gerade bei diesem Lustspiel die *„wantonness“* besonders tadelt, so liegt dies an der Frechheit und Zügellosigkeit im Tone und beschränkt sich auf ein paar Szenen, die ohne großen Schaden wegbleiben könnten.

Aber wenn Farquhar sich auch gegen Collier wendet, zwischen seiner Auffassung und der eines Wycherley oder Congreve klafft doch ein tiefer Spalt. Vor allem könnte Macaulay gegen ihn nicht den Vorwurf erheben, er versündige sich dadurch, daß er das Laster liebenswürdig mache. Liebenswürdig und sympathisch ist bei ihm nicht das Laster, wohl aber die Natur, alles, was sich natürlich und lebensfroh gibt, und daß diese Natur oft zu ungebändigt über alle Schranken der Kultur sich hinwegsetzt, ist das Anstößige. Natürlich fließt auch der Dialog dahin, nicht so fein pointiert wie bei Congreve, oft sogar derb, aber es gibt kein Stocken, es darf sich keine Langweile einstellen. Was an dem Drama auch zu tadeln sein mag — Leben und Bewegung ist immer auf der Bühne, für Abwechslung sorgt der Dichter und mit geradezu erstaunlicher Sicherheit weiß er jeder Situation ihre komische Seite abzugewinnen, wenn auch diese Komik oft eine derbe ist, und so reißt er einen denn vom Anfang bis zum Ende mit, ohne einem Zeit zur Besinnung zu lassen, von einem tollen Wirbel in den andern, immer lustig, frisch und keck, wenn auch oft derb und anstößig.

V.

Robert Wilks und Anne Oldfield.

So war es Farquhar gelungen, durch sein erstes Lustspiel die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu lenken, aber wenn Leigh Hunt behauptet, er habe alsbald einen gewaltigen Einfluß auf die Stadt ausgeübt, so geht er darin gewiß zu weit. Hallbauer merkt zu dieser Stelle mit vollem Rechte an, aus allem, was wir über Farquhars Charakter wüßten, gehe zur Genüge hervor, daß er kein Mann war, der sich in der Öffentlichkeit wohl fühlte. Ihm war alles Gezwungene und Widernatürliche so verhaßt, daß er bei seinen Handlungen niemals die Wirkung im Auge hatte, welche sie nach außen haben würden, geschweige denn daß er etwa systematisch darauf hingearbeitet hätte, sich eine geachtete Stellung unter den Literaten, Theaterleuten und dem Publikum zu schaffen. Er gehörte nicht zu den eifrigen Besuchern des Willschen Kaffeehauses, suchte nicht

die Gesellschaft der Tonangeber in der Literatur, buhlte nicht um deren Gunst durch unterwürfiges, schmeichlerisches Lob und falsche Bescheidenheit; er tat — wenigstens damals — seiner Natur nicht den Zwang an, aus sich herauspressen zu wollen, was nicht in ihm stak, und schmiedete keine hohlen poetischen Phrasen über Leben und Kunst noch riß er Witze à la France. Viel behaglicher fühlte er sich in einem einfachen Wirtshause in ungezwungener, selbst toller Gesellschaft, bei zwanglosem Geplauder, bei wildem Gelage, in toller Ausgelassenheit oder in trübselig einsamer Zechstimmung, ganz seinem widerspruchsvollen Naturell folgend, himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt. Aus solchem Tone sind die Männer nicht geformt, welche bei der Clique schnell ihr Glück machen. Tatsächlich blieb Farquhar zeitlebens, auch da er bereits der erklärte Liebling des Publikums war, in den Augen der maßgebenden Kritiker immer noch der Possenreißer im Leben und im Dichten.

Das Stück selbst aber, welches wir eben besprochen haben, war wohl vom Publikum recht günstig aufgenommen worden, aber ein so großer Wurf war es doch nicht gewesen, daß es mit einem Schlage den Dichter über alle Mitstrebenden seiner Zeit emporgehoben hätte. *Love and a Bottle* wirkte nicht wie *Die Räuber* oder *Götz von Berlichingen*. Erst das folgende Stück *The Constant Couple* war sein großer Wurf.

In der Zwischenzeit jedoch hatte er die Freude, seinen Förderer Wilks in London begrüßen zu können, dessen Rückkehr auf die Bühne des Drury Lane-Theaters wir in den Herbst dieses Jahres setzen. Farquhar schrieb dem Freunde den Prolog, mit welchem sich dieser nach mehrjähriger Abwesenheit wieder beim Londoner Theater-Publikum in der Rolle des Palamede in Drydens *Mariage à la Mode* einführte, und die zwanzig Zeilen, welche in der mehrfach zitierten Dubliner Gesamtausgabe unter dem irrtümlichen Titel eines *Epilogue* auf p. 176 und 177 zu finden sind, stechen in ihrer schlichten Einfachheit und Bescheidenheit ebenso vorteilhaft von den meisten anderen Produkten dieser Art ab wie Wilks von den Schauspielern und Farquhar von den Theaterdichtern. Wenn ein Mime, der in Dublin der Abgott des Publikums gewesen ist, frei

von Künstlereitelkeit das Bekenntnis ablegt, er sei über den Kanal gekommen, weil man ihn drüben zu sehr verhätschelt habe, wenn er in London an großen Mustern sich vor einem kunstsinnigen Publikum zu bilden und seine Fehler abzulegen gedenkt, so liegt darin ebensosehr eine feine Schmeichelei für das Theater der Hauptstadt und seine Kräfte und Besucher als ein rühmliches Zeugnis für das ernste Künstlerstreben dieses Mannes und für die hohe Auffassung seines Berufes. Mochte er anfänglich auch „*a raw actor*“ sein (*Some Account*, vol. III, p. 145), bald war er der Stolz von Drury Lane.

Einen größeren Dienst als Wilks durch Abfassung des Prologs erwies Farquhar einem damals sechzehnjährigen Mädchen und indirekt dem englischen Theater überhaupt: Farquhar hat Anne Oldfield entdeckt. Die Geschichte dieser Entdeckung wird von allen Biographen so ziemlich übereinstimmend erzählt, und auch darin sind alle einig, daß sie sich im Jahre 1699 zutrug. Am lebendigsten ist die Schilderung in Doran, p. 146: An einem ruhigen Sommerabend, da die Anstrengungen des Tages vorüber sind und das Geschäft des Abends noch nicht begonnen hat, sitzt die Inhaberin der Mitre Tavern in St. James' Market, Mrs. Voss, behaglich in den Lehnstuhl zurückgelehnt und lauscht dem Vortrage eines hübschen jungen Mädchens mit freudig gespannter Miene. Das Mädchen ist allerdings nicht ihre Schwester, wie Doran meint, sondern ihre Nichte. Nanny oder Nancy ist sechzehn Jahre alt und tagsüber bei einer Näherin in King Street, Westminster, beschäftigt. Jetzt entschädigt sie ihre Tante und ihre verwitwete Mutter, welche in dem kleinen Zimmer hinter dem Bar sich gleichfalls befindet, für die Mühen und Aufregungen der Wirtstätigkeit durch angenehme Aufregungen: sie liest ihnen aus Beaumont-Fletchers *Scornful Lady* mit klarer Silberstimme und tiefem inneren Anteil und Verständnis vor, ohne in ihrer Verzückung zu sehen, daß inzwischen von dem Schankzimmer aus sich die Tür geöffnet und ein Mann auf der Schwelle stehen geblieben, den sie als Stammgast ihrer Tante bereits kennt. Es ist „Captain“ Farquhar, der sich erst dadurch bemerkbar macht, daß er dem Vortrage des Mädchens lauten Beifall zollt.

Er rät ihr, zur Bühne zu gehen, und stellt ihr eine glänzende Zukunft in Aussicht; er beschwört die Angehörigen, dem Wunsche Nancys, welche auf die Anregung des Dichters mit Feuer und Flamme eingeht, die Erfüllung nicht zu versagen, doch erst wird noch Captain Vanbrugh um seinen Rat gefragt, ehe die folgenschwere Entscheidung gefällt wird. Auch dieser verkehrt in dem Lokale, und kaum ist er nächstens eingetreten, so erzählt ihm Nancys Mutter das Vorgefallene und erbittet seinen Rat. Vanbrugh wünscht zu erfahren, ob sich des Mädchens Neigung und Talent mehr zum Komischen oder zum Tragischen wenden. Dieses wird hineingerufen und antwortet keck, sie finde am Komischen mehr Gefallen. Auch Vanbrugh überzeugt sich von ihren vielversprechenden Anlagen und empfiehlt sie dem Direktor von Drury Lane, Mr. Christopher Rich, welcher sie um das allerdings sehr geringe Wochenhonorar von 15 Schilling in seine Gesellschaft aufnimmt. Nach Curll, der 1741 eine Biographie der Schauspielerin veröffentlichte, trat sie noch im Jahre 1699 zum erstenmale als Candiope in Drydens *Secret Love* auf, welche Rolle sie von der nach Frankreich gereisten Miss Cross übernahm. Im folgenden Jahre gab sie die Alinda in *The Pilgrim*, aber im ganzen und großen wurde sie in der ersten Zeit verhältnismäßig wenig beschäftigt: *„She remained about a year almost a mute, till Vanbrugh gave her the part of Alinda“* (Cibber), wenn auch Rich auf die Fürsprache eines hochmögenden Förderers (des Herzogs von Bedford) hin ihr Honorar um 5 Schilling wöchentlich erhöhte. Erst nach dem Tode ihrer Freundin Mrs. Verbruggen kam sie zur Geltung und entzückte das Publikum als Lady Betty Modish in Cibbers *The Careless Husband*, als Tiddy Tipkin in Steeles *The Tender Husband*, besonders aber als Lady Townely in Vanbrugh-Cibbers *The Provoked Husband* sowie in vielen anderen, auch Farquharschen Stücken (Lady Lurewell, Silvia, Mrs. Sullen), groß in komischen, aber auch hervorragend in tragischen Rollen.

Diese berühmte Schauspielerin verdankt also unserem Dichter ihre glänzende Carrière; er und Vanbrugh haben ihr die Welt eröffnet, in welcher sie so große Triumphe feiern sollte.

Der erste Bericht über ihre Entdeckung findet sich in Egertons *Memoirs of Anne Oldfield*, p. 77, welche bald nach ihrem am 23. Oktober 1730 erfolgten Tode veröffentlicht wurden; später begegnen wir einem solchen in Curlls Biographie der Schauspielerin und dort rührt er von einer Person her, die *„belonged to Mr. Rich“* und sich Charles Taylour nennt. In einem unter dem Datum des 25. November 1730 an den Herausgeber von Mrs. Oldfields Biographie abgesandten Briefe erzählt er die Geschichte der Entdeckung der Schauspielerin konform dem ersten Berichte. Abweichungen in den Darstellungen finden sich nur bezüglich der Art, wie und der Person, durch welche Vanbrughs Rat eingeholt wurde. Nach den einen sei dies durch die Mutter, nach den anderen durch Farquhar geschehen. Einmal lesen wir auch, das Mädchen habe sich anfangs gesträubt, zur Bühne zu gehen, und man habe ihr erst lange zureden müssen. Nachher habe sie jedoch selbst erklärt, dieses Sträuben sei nur gemacht gewesen. Die Sache ist also bis auf geringfügige Einzelheiten feststehend.

Nachdem Farquhar der Bühne eine Schauspielerin zugeführt hatte, machte er ihr bald darauf ein Geschenk, welches länger gelebt und gewirkt hat als Nancy Oldfield, er reichte *The Constant Couple* ein.

VI.

The Constant Couple or A Trip to the Jubilee.

a) Äußere Geschichte.

Dieses Lustspiel wurde nach *Some Account* etc., vol. III, p. 164, gegen Schluß des Jahres 1699 auf dem Drury Lane-Theater zum erstenmal aufgeführt. Mit dieser seiner Angabe steht jedoch Genest fast ganz vereinzelt da. Leslie Stephen schließt sich ihr im letzten Teile seines Farquhar-Artikels in der *National Biography* an (*„end of 1699“*), im ersten Teile desselben Artikels nennt er jedoch das Jahr 1700 als dasjenige, in welchem der Dichter das Stück *„produced“*. Soll das nicht ein direkter Widerspruch sein, so muß er unter *„produced“* die erste Buchausgabe verstanden haben.

Überall sonst findet man die Première des Stückes ganz präzis in den Anfang des Jahres 1700 verlegt.

Dazu kommt noch ein sehr gewichtiges Moment, welches man für die Aufführung in 1700 ins Treffen führt, nämlich die Beziehung zu dem an der Wende des Jahrhunderts in Rom gefeierten Papstjubiläum, welche schon in der Wahl des zweiten Titels kenntlich wird und im Stücke selbst ziemlich bedeutsam hervortritt. Am wirksamsten war dieser Spott natürlich zu der Zeit, da man auch in den katholischen Kreisen von England *„flocked to St. Peter's with handsome offerings and fervent prayers for the conversion of the country"* (Ewald, *Life of Farquhar*, p. VIII), und wie die Jubiläumsbewegung dem Witze Farquhars den Anstoß zu den entsprechenden Szenen gab, so wird andrerseits der findige Rich kaum deren Ironisierung von der Bühne herab zu einer andern Zeit versucht haben, als nach dem 1. Jänner 1700.

Diese landläufige Argumentation erscheint mir jedoch wenig beweiskräftig. Die Feier des Jubeljahres begann in Rom am Christabend des Jahres 1699 und dauerte vierzehn Tage. Die Agitation für den Besuch der Festlichkeiten von Seite der Engländer mußte schon lange vorausgegangen sein, zumal das Reisen zu jener Zeit viel beschwerlicher war als heute und eine Wallfahrt nach Rom längere Zeit in Anspruch nahm. Warum sollte demnach die Anregung zu der Satire auf dieses Jubiläum dem Dichter nicht schon früher durch die gewiß auch in England ziemlich lebhaft betriebene Agitation gegeben worden sein und warum hätte die Aufführung zu einer Zeit weniger wirksam sein sollen, da alles von den Vorbereitungen zu dem Feste sprach, als da dasselbe bereits im Gange war? Auch spricht Clincher sen. immer nur davon, daß er zum *Jubilee* gehen **werde,** und daß er damit nicht etwa das ganze Jubeljahr meint, während welches die sonst vermauerte heilige Pforte geöffnet bleibt und nach katholischer Vorstellung der Quell der Gnade und des Ablasses fließt, ersieht man deutlich aus der Erklärung, welche er seinem Bruder gibt: *„Why, the Jubilee is the same thing with our Lord Mayor's day in the city! there will be pageants and squibs, and rareeshows, and all that, sir"* (II, 1). Da er ferner noch einen Monat in Amsterdam bleiben will, um dort Studien über Dichtkunst

zu machen, müssen die Geschehnisse des Stückes sich einige Monate vor dem Jänner 1700 abgespielt haben.

Darum könnte es der Dichter freilich noch immer in 1700 geschrieben, und wenn schon dies nicht der Fall war, der Theaterdirektor in diesem Jahre dem Publikum vorgeführt haben. Aber aktuell wie Farquhar immer ist, hätte er in jenem Falle aus der **unmittelbaren** Gegenwart geschöpft, und wenn das Stück zur Zeit des Jubiläums geschrieben wäre, hätte er es gewiß nicht an Anspielungen auf die Festlichkeiten selbst fehlen lassen, nicht immer nur der Vorbereitungen zu der Reise Erwähnung getan. Hätte aber die **Aufführung** später stattgefunden, so würde er aus eben demselben Aktualitätsbedürfnisse wenigstens im letzten Momente noch einiges eingefügt haben, was auf das Jubiläum selbst Bezug hat. Bei näherem Zusehen spricht also gerade die Beziehung auf das Jubiläum für die letzten Monate von 1699.

Wenn die ältesten und sonst verläßlichen Biographen bei einem Stücke, das *A Trip to the Jubilee* heißt, fast einstimmig 1700 als Aufführungsjahr ansetzen, so fällt das nicht so schwer in die Wagschale. Das Jahr 1700 für ein solches Stück anzusetzen, lag eben viel zu nahe, als daß nicht sogar ernste Kritiker die gewohnte Vorsicht außer acht gelassen hätten. Hier scheint einmal einer jener nicht allzu seltenen Fälle vorzuliegen, in denen das Nächstliegende nicht das Wahrscheinlichste ist. Genest, dessen Augenmerk, dem Charakter seiner Arbeit entsprechend, vorzüglich auf Genauigkeit in den Daten gerichtet sein mußte und dem ein reiches Material zur Verfügung stand, verdient wohl auch hier Glauben.

Der Einwand, daß er die Kalenderverschiedenheit nicht berücksichtigt habe und nach der alten Rechnung die Zeit vom 1. Jänner bis zum 24. März 1700 inklusive noch dem Jahre 1699 zuweist, gilt für ihn entschieden nicht. Ich habe mich vielmehr durch zahlreiche Stichproben davon überzeugt, daß er in einer jeden Zweifel ausschließenden Weise die Daten angibt und daß überall dort, wo ein Datum ohne jeden Zusatz gegeben ist, der neue Kalender zugrunde liegt. Allerdings ist als erstes in der Liste der 1700 am Drury Lane-Theater aufgeführten Stücke Fletchers

Lustspiel *The Pilgrim* in der Bearbeitung von Vanbrugh angesetzt, welches, wie das dessen Beschluß bildende von Dryden gedichtete Maskenspiel zur Verherrlichung der Jahrhundertswende (*Secular Masque*) beweist, erst am 25. März 1700 gespielt wurde.

Es könnte demnach den Anschein gewinnen, als ob Genest denn doch nach dem alten Kalender rechnete und die letzten Stücke, welche er unter 1699 nennt, als in der Zeit vom 1. Jänner bis 25. März aufgeführt, schon dem folgenden Jahre angehörten. Doch ein Vergleich mit den übrigen Teilen des Werkes läßt diese Annahme vollständig ausgeschlossen erscheinen. Wenn vielleicht einige Kritiker mit Rücksicht darauf 1700 angesetzt haben, befanden sie sich im Irrtum. *The Pilgrim* ist eben die erste Première (in der Vanbrughschen Bearbeitung nämlich) des Jahres, und über die früher gegebenen Stücke fand Genest in seinen Quellen nichts vor. Ja diese absolute Öde an Premièren zwingt vielmehr zu der Annahme, der Direktor habe angesichts des großen Erfolges des *Constant Couple* keine anderen anzusetzen nötig gehabt. Während der ersten drei Monate von 1700 mag Rich jenen beispiellosen Erfolg zu verzeichnen gehabt haben, von dem Mrs. Centlivre in der Vorrede zu *Love's Contrivance* spricht: „*I believe Mr. Rich will own he got more by the Trip to the Jubilee with all its irregularities, than by the most uniform piece the stage could boast of ever since.*“

Wenn es nämlich nach den früheren Darlegungen auch wahrscheinlich ist, daß das Stück zum erstenmale auf die Bühne kam, ehe die Jubiläumsfeierlichkeiten in Rom begannen, so folgt daraus nicht, daß es aufhörte zu wirken, nachdem die heilige Pforte in der Peterskirche geöffnet worden war. Sobald es einmal die Gunst des Publikums sich erobert hatte, blieb ihm dieselbe so lange treu wie kaum einem andern Stücke. Mag auch die Neuinszenierung der Ben Jonsonschen Lustspiele *The Fox, The Alchemist* und *The silent Woman* in jene Zeit fallen (Ende 1699 oder Anfang 1700), so kann denselben doch die von Malone beigelegte Bedeutung nicht zugesprochen werden. Nicht aus Verlegenheit setzte Rich diese Stücke aufs Repertoire, sondern weil er bei aller Beliebtheit des Farquharschen Lust-

spiels doch nicht ohne Unterbrechung ein Stück geben konnte. Damals hatte sich noch nicht jene eigenartige und für uns Festländer so überraschende Praxis auf der englischen Bühne herausgebildet, welche von dem Grundsatze ausgeht: ein Stück, eine Saison, ein Personal; jene für das Bühnenwesen der Gegenwart so unselige Einrichtung, welche nicht unwesentlich dazu beigetragen hat, daß sich alle namhafteren schriftstellerischen Talente von der Bühne ab- und dem Romane zuwandten, daß selbst ein Jones und Pinero sich auf ihrer Höhe nicht behaupten konnten. Rich mußte bei seinem Publikum für größere Abwechslung sorgen, und die Aufführung anderer Stücke zeugt ebensowenig gegen den Erfolg des unsrigen wie die von Doran, p. 95, zitierte Stelle aus einem *Christmas* datierten Briefe Vanbrughs an den Earl of Manchester: „*Matters run very low with the players this winter. If Congreve's play don't help 'em, they are undone. 'Tis a comedy, and will be played about six weeks hence. Nobody has seen it yet.*“ Vanbrugh denkt in erster Linie an das Lincoln's Inn Fields-Theater, auf welchem tatsächlich Ende Februar 1700, spätestens anfangs März, Congreves *The Way of the World* aufgeführt wurde, ohne jedoch dem Theater zu helfen, da es nicht einschlug; im übrigen galt ja der literarischen Gilde oder Clique Farquhar nicht als ebenbürtig, und wenn sich das Publikum von dem „Possenreißer“ unterhalten ließ, so war das in ihren Augen keine Rettung des Theaters, sie ärgerte sich vielmehr über den verderbten Geschmack der Theaterbesucher und blickte mit scheelen Augen auf den jungen Iren, der ihnen nachgerade gefährlich zu werden begann. Besonders der Erfolg des *Constant Couple* mußte sie sehr beunruhigen. Wir sind wohl heute nicht mehr in der Lage zu kontrollieren, ob die Berichte der älteren Biographen richtig sind, welche von 53 Vorstellungen in der ersten Saison (1699—1700) zu London und von 23 in Dublin zu melden wissen.

Malones Bedenken gegen diese Ziffern lassen sich aber umso leichter zerstreuen, wenn man wie wir die Première schon im November 1699 stattfinden läßt. Bis zum 13. Juli 1700, an welchem Tage nach einem von Genest kopierten Manuskript im *British Museum* die Sommer-Saison mit unserem Lustspiele geschlossen wurde — zugleich war dies

das dritte Benefiz des Dichters,[1]) auch dies eine äußerst seltene Bevorzugung —, konnte das Stück immerhin 53mal gespielt worden sein, wenn die Zahl auch etwas hoch gegriffen scheint. Wäre es aber nur achtzehn- bis zwanzigmal gegeben worden, was Malone als das Allerhöchste zugestehen will, so würde man z. B. Gildons Äußerung in *Comparison between the two Stages: „Never did any thing such wonders"* ebensowenig begreifen wie das schon zitierte Urteil der Mrs. Centlivre.

Auf die günstige Aufnahme des Stückes deutet schon das Motto, welches Farquhar der ersten Buchausgabe vorsetzte:

„Sive favore tuli, sive hanc ego carmine famam;
Jure tibi grates, candide lector, ago."

(Ovid., Trist., lib. IV, eleg. 10)

Dediziert ist der erste Druck einem Sir Roger Mostyn, Bart., of Mostyn-hall in Flintshire (Nord-Wales). In dieser Dedikation sind nur zwei Stellen interessant. *„The same modesty which recommended this play to the world"* geht wohl auf das Anspruchslose und Natürliche in seinem Wesen und dichterischen Gehaben, welches gegenüber der prätentiösen Gespreiztheit vieler anderer Literaten auf das Publikum guten Eindruck gemacht habe; zum Schluß erfahren wir, daß *„the play has had some noble appearances to honour its representation"*. Wer mit den vornehmen Besuchern gemeint ist, konnte ich weder Farquhar noch einer andern Quelle entnehmen. In der folgenden *Preface to the Reader* gesteht er mit einer Art bescheidenen Stolzes dem Stücke einige Schönheiten zu. Er würde ja das Urteil des Publikums in unverschämter Weise unterschätzen, wenn er zu bescheiden wäre. Allerdings darf der Erfolg nicht auf *„the pure merits of the cause"* zurückgeführt werden, aber ebensowenig auf eine zu seinen Gunsten arbeitende Clique, da er noch viel zu unbekannt ist. Dies hat aber eben sein Gutes. Unbekannt und unbedeutend, wirbt er keine Freunde, weckt aber auch nicht den Neid der großen *Wits*, wie er andrerseits über

[1]) Thomas Wilkes spricht von vieren, doch da für London überall nur drei angegeben werden, dürfte er in seiner bisweilen dunklen Kürze auch das Dubliner Benefiz mitgezählt haben.

der Bosheit der kleinen steht. Überdies ist er immer noch ein Fremder und gegen solche sind die Engländer stets nachsichtig. Endlich hat er weder die Damen beleidigt noch die Geistlichkeit verletzt, es ist eine Komödie ohne *„smut and profaneness“*. Ohne den Namen Colliers zu nennen, macht er vor ihm doch seine Verbeugung, ein Beweis, daß dessen Schrift gewirkt hat. Wie viel oder wie wenig er sich im Lustspiel selbst an dessen Vorschriften gehalten, wird die folgende Analyse lehren. *The Trip to the Jubilee* ist ein unregelmäßiges Stück, das gibt er zu, aber erst bis er findet, daß regelmäßigere Stücke größeren Erfolg erzielt haben, will er mit den Kritikern über *decorums* u. s. w. sprechen.

Diese Vorrede an den Leser ist endlich ganz besonders wichtig durch die, wie man herausfühlt, aufrichtigen Worte der Anerkennung, mit welchen er der Leistungen der Schauspieler am Drury Lane-Theater gedenkt. Er darf mit Recht sagen, *„that de theatre royal affords an excellent and compleat set of comedians“*. Powell, welcher den Obersten Standard gab, fehlte nichts als Fleiß und Nüchternheit, um nächst Betterton sich zum ersten Schauspieler seiner Zeit zu erheben; immerhin leistete er trotz seiner Faulheit und Trunkenheit Großes; daß der Tom Errand eine Glanzleistung Joe Haynes' war, wurde schon erwähnt. Norris lebte sich so sehr in die Rolle des Dicky ein, daß er seinen eigenen Namen Henry verlor und auf den Theaterzetteln später sehr oft Jubilee Dicky genannt wurde. Die beiden Brüder Clincher waren in den richtigen Händen, da man sie William Pinkethman und William Bullock anvertraute, von welchen besonders der erste der Liebling der Galerie war, mit der er sich oft durch kühne Improvisationen in Verbindung setzte und die er schon durch seine Grimassen amüsierte. Mehr der ernsten und fleißigen Richtung Wilks' gehören die Darsteller von Smuggler (Ben Johnson) und Vizard (John Mills) an. Auch die weiblichen Kräfte standen den männlichen nur wenig nach. Vor der Oldfield war Mrs. Verbruggen (Lady Lurewell) die erste Größe in der Komödie, und Mrs. Rogers, die prüde, fast zimperliche Schauspielerin, die zwei Jahre vorher das Gelübde der Keuschheit auf offener Bühne in einem Epilog abgelegt hatte (allerdings hielt sie es nicht), war die wirksamste Angelica. Mrs. Powell

konnte in dem Stücke allerdings ihre Fähigkeiten nicht ganz entfalten, doch für die durch eine Mrs. Moor gegebene Parly bot sich umso reichlichere Gelegenheit zur Unterhaltung des Publikums.

Sie alle überragte aber Wilks, der in seinem Sir Harry Wildair eine Leistung bot, die seither von niemandem erreicht, geschweige denn übertroffen wurde. Farquhar versteigt sich zu der Äußerung: „*Whenever the stage has the misfortune to lose him, Sir Harry Wildair may go to the Jubilee.*" Wilks teilt sich mit Farquhar in die Ehren des großartigen Erfolges. Der Sir Harry Wildair war sein erster Originalcharakter und begründete seinen Ruhm in London. So sehr indentifizierte man ihn mit dieser seiner großartigen Schöpfung, daß „*whatever Wilks is acting, the vulgar spectators turn their thoughts upon Sir Harry Wildair*" (Tatler, 19), und Steele, dessen Urteil über Farquhar und speziell über dieses Stück ein recht hartes ist, sieht in dessen Erfolg nur ein Beispiel „*of the irresistible Force of proper Action*". Dieses Urteil wurde am 23. Mai 1709, einen Tag vor einer neuerlichen Aufführung des Stückes, gefällt und gründet sich natürlich auf eigene Anschauung. Wahrscheinlich hatte Steele das Lustspiel vorher schon öfters gesehen; *The Constant Couple* verschwand nämlich nicht vom Repertoire, solange Wilks auf der Bühne wirkte, und auch im Lincoln's Inn Fields-Theater mögen sie es an Versuchen nicht haben fehlen lassen, es dem Drury Lane-Theater gleichzutun. Näheres ist hierüber nichts bekannt, jedenfalls aber überstrahlte Wilks' leuchtendes Gestirn so sehr jedes andere bescheidenere Licht, daß diese Versuche einer Konkurrenz mit einigem Erfolg erst wieder aufgenommen werden konnten, da Wilks' Stern im Erbleichen war. In *Some Account* finden wir denn auch erst unter dem Datum des 22. März 1730 eine Aufführung des Stückes als Benefiz des Schauspielers Ryan am Lincoln's Inn Fields-Theater. Nach dem Tode Wilks' lag der Charakter des Sir Harry allerdings nicht „*dormant for ten years*", wie Thomas Wilkes sagt, der überhaupt in seinem ganzen Bericht über die Bühnengeschichte des Sir Harry merkwürdig ungenau ist. Er schreibt: „*After the death of Mr. Wilkes this Character lay dormant for ten years; at last Mr. Thomas Cibber attempted*

it, but instead of giving a real likeness of the fine gentleman it proved a fop, which must be considered as a caractura. Those few who have attempted this character since have proved very unsuccessful, it is therefore now consigned to the women; amongst whom, the preference was given with great propriety to the late celebrated Mrs. Woffington". Das Stück wurde nach Wilks' Tode auf allen Theatern zu wiederholtenmalen gegeben, und der Thomas Cibber, dessen Spiel der Biograph Farquhars so scharf tadelt, ist Colley Cibbers Sohn Theophilus, welcher schon am 28. März 1733, also ein halbes Jahr nach Wilks' Tode (27. September 1733), auf Wunsch sich in dessen Glanzrolle versuchte. Nach zehn Jahren trat allerdings der erste hervorragende Mime an diese Aufgabe heran, nämlich David Garrick, dessen Partnerin am ersten Abend (17. März 1743) die obengenannte Mrs. Woffington, am zweiten (19. März 1743), deren erbitterte Gegnerin Mrs. Clive war. Nun ist es allerdings richtig, daß weder der große Garrick noch Woodward (1749) noch O'Brien (1762), welche später den Sir Harry zwingen wollten, Farquhars Prophezeiung Lügen straften, nach welcher das Schicksal dieses seines Musenkindes auf den Schultern von Wilks ausschließlich ruhe.

Männliche Schauspieler wenigstens haben diesen nicht erreicht. Jedoch Mrs. Woffington hatte diese Hosenrolle schon vor dem ersten Auftreten Garricks als Sir Harry gespielt, und zwar zwischen 1737 und 1740 in Dublin und am 29. November 1740 in Covent Garden zu London („*by particular desire*", sagt der Theaterzettel), und „*she represented the character with so much ease, elegance and propriety of deportment, that no male actor has since equalled her in it — she acted it 20 times the first season, and while she continued on the stage, the managers found it their interest frequently to announce her for Sir Harry*" (Genest, vol. II, p. 633). Garrick setzte also, wie es scheint, seinen Ehrgeiz darein, die Woffington aus der Gunst des Publikums auszustechen, erzielte aber nichts, wie man schon daraus ersieht, daß er die Rolle nur dreimal spielte und sie dann wieder an die Schauspielerin abgab, welcher später von anderen Männern ebenso unglücklich Konkurrenz gemacht wurde. Unstreitig gehört aber *The Constant Couple* zu jenen Stücken, welche

durch den Wandel der Zeiten und der Geschmacksrichtungen hindurch sich eine unverwüstliche Frische bewahrt und noch tief ins 19. Jahrhundert hinein Tausende von der Bühne herab unterhalten haben. Es erschien schon 1699 die erste Buchausgabe, der eben Motto, Dedikation und Vorrede an den Leser entnommen sind (nicht erst 1710, wie man in *A Dictionary of English Authors by R. Farquharson, Sharp etc.* liest), und so trugen Bühne und Buchdruck gemeinsam zur Verbreitung und Popularisierung des Werkes bei, welches übrigens auch für die deutsche Literatur von großer Wichtigkeit ist. Der von einem Freunde geschriebene erste Prolog enthält die öfters zitierten Verse:

„Some authors court the few, the wise, if any;
Our youth's content, if he can reach the many",

welche man zur Charakteristik der dichterischen Bestrebungen Farquhars und seines cliquefeindlichen Wesens mit Recht herangezogen hat. Im übrigen beruhigt der Vortragende auch das Theaterpublikum, besonders dessen schönere Hälfte, über die Moralität des Stückes (wie der Dichter in der Vorrede an den Leser): *„The ladies safe may smile: for here's no slander . . . No smut, no lewd-tongued beau, no double entendre."* Da er die wechselnden Geschicke der Schauspielhäuser mit so warmer Anteilnahme verfolgt, kann er nicht umhin, den Verfall des Dorset Garden-Theaters zu beklagen. Gemeint ist damit das Haus, dessen Bau im Jahre 1671 in Salisbury Court, Fleet Street, beendet wurde und in welches die Truppe des Herzogs alsbald aus den viel beschränkteren Räumen in dem Lincoln's Inn Fields-Theater übersiedelte, während das letztgenannte Theater wiederum, nachdem das Drury Lane-Theater im Jänner 1672 abgebrannt war, die Gesellschaft des Königs für einige Zeit aufnahm, bis nämlich am 26. März 1674 das neue königliche Schauspielhaus in Drury Lane eingeweiht wurde. Viel länger blieb *The Duke's Company* in Dorset Garden; nach der Vereinigung beider Truppen im Jahre 1682 wurde zwar hauptsächlich in Drury Lane gespielt (das erste Theater in Lincoln's Inn Fields wird seit 1671 nicht mehr benutzt), daneben wurden aber besonders Opern in Dorset Garden gegeben. Nachdem Betterton 1695

in das neue Haus in Lincoln's Inn Fields eingezogen ist, bleibt Dorset Garden gewissermaßen eine Filiale von Drury Lane, verfällt aber während dieser Zeit immer mehr. In dem Jahre, von welchem hier die Rede ist, hat es Rich offenbar ganz dem eigentlichen Theaterzwecke entfremdet, indem er es zu allerhand gauklerischen Vorstellungen hergab. Joe Haynes, welcher diesen Prolog vortrug, bricht den Stab über den schönen Bau:

„Poor Dorset-garden-house is gone;
Our merry meetings there are all undone."

Er behielt recht. Nicht einmal die Seiltänzer- und Taschenspielerkünste wie die Clownwitze und der Singsang, über deren Überhandnehmen z. B. Tom Brown in seinen Briefen so beweglich klagt, vermochten den Verfall aufzuhalten. Seit 1706 wurde in Dorset Garden nicht mehr gespielt und drei Jahre später das Haus niedergerissen. Die Art und Weise, wie der Dichter die Personen des Stückes dem Publikum vorstellt, wird uns später mehr interessieren, wenn wir sie kennen lernen. Ehe wir aber dem von Farquhar in dem Schlußverse erteilten Ratschlage folgen: *„Hear it, read, try, judge, and speak as you find!"*, müssen wir noch kurz eines zweiten Prologs Erwähnung tun, welcher dem Stücke in einigen Ausgaben vorgedruckt ist. Derselbe ist geschrieben und gesprochen worden, nachdem das Lustspiel bereits öfters mit großem Beifall aufgeführt worden war, und ist eigentlich eine Polemik gegen die Behandlung, welche der Dichter von Seite der Kritiker erfuhr. Sein einziges Verbrechen in den Augen dieser Herren bestand darin, daß er gefiel, daß seine Farce volle Häuser machte, während drüben im neuen Theater gute Stücke vor leeren Bänken gespielt wurden. Als schon gar nichts mehr verfing, da begannen sie *„to fright the boxes with old Shakespeare's ghost"*.

„Let Shakespeare, then, lie still, ghosts do not good;
The fair are better pleased with flesh and blood!"

ruft seinen Widersachern der übermütige Dichter zu. In schonungsloser Weise springt er mit der Kritik und dem Konkurrenztheater um. Die Ironie, mit welcher er erklärt,

er habe sein Stück nur darum bei den *Patentees* eingereicht, weil es schlecht sei und den Inhabern des Lincoln's Inn Fields-Theaters bei ihren „*wretched cheers*“ doch mit schlechter Ware nicht geholfen werden könne, würde man dem gutmütigen Farquhar ebensowenig zumuten wie die scharfen Spitzen gegen die anderen Lustspieldichter und die energische Geltendmachung der Ansprüche der lebendigen Gegenwart gegenüber der toten, wenn auch großen Vergangenheit, die durch Shakespeare repräsentiert erscheint.

Für uns sind diese 37 Verse wichtig, weil sie zeigen, welche Aufregung der Erfolg des *The Constant Couple* in literarischen und Theaterkreisen hervorgerufen; wie sich über den jungen, harmlosen Dichter, dem es gelungen war, durch seine Farce die Stadt zu unterhalten, die volle Schale des Unmutes von Seite der maßgebenden Kreise ergießt; wie der eigene Mißerfolg, schmerzlicher geworden durch den Erfolg des andern, sie den Ärger unter der Maske höhnender Verachtung zu verbergen treibt; wie aber auf der andern Seite sich eine Partei um Farquhar zu scharen beginnt, welche in ihm das ursprüngliche Talent bewundert und ihn gegen die Clique mit den Waffen verteidigt, die der Autor des Prologs vor uns so wuchtig schwingt. Daß Farquhar wirklich diesen Prolog verfaßt hat, geht aus den folgenden Worten hervor, welche schon in der Gesamtausgabe der dramatischen Werke unseres Dichters von 1736 dem Titel *A New Prologue* beigegeben sind: „*In answer to my very good friend Mr. Oldmixon, who, having two plays damn'd at the Old House had a mind to curry Favour, to have a third damn'd at the New.*“ John Oldmixon war wirklich Farquhars Freund, und es ist noch ein Epilog erhalten, welchen Farquhar zu Oldmixons Oper *The Grove, or Love's Paradise* im Jahre 1700 geschrieben hat (vor der im *British Museum* befindlichen Einzelausgabe dieses Musikdramas abgedruckt mit der ausdrücklichen Angabe: „*Writ by Mr. Farquhar*“). Auch dieses Stück fiel in Drury Lane durch, wie zwei Jahre vorher *Amyntas, a Pastoral* von demselben Verfasser. Ärgerlich über diesen Mißerfolg wollte sich Oldmixon mit seinem nächsten Stücke der Konkurrenzbühne zuwenden, wie denn auch tatsächlich sein bestes Werk *The Governor of Cyprus* 1703 im Lincoln's Inn Fields-Theater aufgeführt

wurde. Dabei mag er sich auch über den großen Erfolg von *The Constant Couple* aufgehalten und Vergleiche zwischen beiden Bühnen angestellt haben. Dies der äußere Anlaß zur Entstehung des Prologs.

Tatsächlich machte Betterton zu Ende des Jahres 1699 und zu Anfang 1700 im Lincoln's Inn Fields-Theater Experimente mit der Wiederbelebung Shakespeares. Auf Heinrich VIII. folgte Heinrich IV., 1. und 2. Teil, das nächste Shakespeare-Stück war *Measure for Measure*, in der Bearbeitung von Davenant, letzteres nach Malones Annahme im Februar 1700. Daß aber diese Aufführungen nicht gefallen hätten, finde ich nirgends direkt angegeben, jedenfalls wartete man auf etwas Neues; Congreve sollte der Retter in der Not werden, auch der vorhin zitierte Brief Vanbrughs erhofft von diesem neues Leben für die Bühne. Aber selbst *The Way of the World* schlug nicht ein, das Stück, auf welches man alle Hoffnungen gesetzt hatte, und so griff man denn bald nach der ersten Aufführung dieses letzten Lustspiels von Congreve (kurz vor dem 12. März 1700) wieder zu Shakespeare, umsomehr als die Versuche mit anderen Stücken *(Generous Choice* und *Fate of Capua)* mißglückten. Erst die *Ambitious Step-Mother* von Rowe, gegen das Ende des Jahres, brachte das Theater wieder in die Höhe.

Der Angriff auf das andere Theater blieb nicht unerwidert. Der schon erwähnte Theaterzettel sagt unter anderem: *„In answer to a scandalous Prologue spoken against it at the other house."* Diesen Prolog konnte ich allerdings nicht entdecken.

b) Analyse.

Der Hauptheld des Stückes ist Sir Harry Wildair, der eben aus Paris zurückgekehrte, ewig heitere und lebenslustige Baronet, über dessen Leben stets ein heller Glücksstern geleuchtet.

Vizard gibt mit einer vom Neide nicht freien Anerkennung die Entwicklungsgeschichte des Wildfanges. Glücklich in der Wahl seines Vaters, nicht nur mit Rücksicht auf dessen Reichtum, sondern auch weil dieser so vernünftig war, für eine *„genteel and easy education"* seines Sohnes zu sorgen, *„free from the rigidness of teachers and pedantry of*

schools", dankt er einem freundlichen Geschicke einen gesunden und kräftigen Körper und ein heiteres, Geselligkeit und frohen Lebensgenuß liebendes Naturell. Unglück und Mißgeschick hat bisher keinen Tropfen Wermut in den Becher seines Glückes fließen lassen, nicht verbittert durch des Schicksals Tücke, hat er in seinem ganzen Wesen etwas Sonniges und Klares, und wo er erscheint, strahlt etwas von jenem Lichte auf die anderen über. Nirgends aufgehalten in seinem Sturmeslaufe durch das Paradies des Lebens, hat er immer tollere Sprünge gemacht und so ist er der Wildair geworden, von dessen Abenteuern man in den Kreisen der Londoner Lebewelt oft zu sprechen Anlaß hatte. Er kann zwar auch im Ernstfalle seinen Mann stellen: vor etwa drei oder vier Jahren machte er einen Feldzug in Flandern mit und hielt sich dort sehr tapfer, auch vor einem Duell schreckt er nicht zurück, aber im großen und ganzen ist er doch *„an airy gentleman"* von der Art jener, wie zuerst Etheredge in seinem Dorimant einen gezeichnet hat, leicht wie der Wind, wie der Schmetterling von Blume zu Blume flatternd, überall den Honig des Genusses saugend. Von moralischen Grundsätzen läßt sich natürlich bei einem Lebemann jener Zeit nicht sprechen, aber eine seiner Eigenschaften muß doch hervorgehoben werden, an welcher wir ihn als Nachkommen des irischen Naturburschen erkennen, welchen Farquhar mehrere Monate früher unter dem Namen Roebuck über die Bretter von Drury Lane hatte tollen lassen. Harry ist *„open and fair"*, er stellt sich schon in diesem ersten Akte in bewußten Gegensatz zu Vizard, dem Heuchler, wie Roebuck an der Art seines Freundes Lovewell niemals rechten Gefallen finden konnte. Was aber dort nur angedeutet war, ist hier durchgeführt, und wenn uns Sir Harry trotz seines skrupellosen Leichtsinns nicht unsympathisch wird, so ist dies weniger auf Rechnung seines geistreichen Wesens zu setzen als seinem freien, offenen, leichten und gefälligen Auftreten zuzuschreiben, jenem Wesen, durch welches uns eben der vollendete Weltmann — von heiterem Temperament — immer anziehend erscheint.

Von den unserer Ansicht nach schlechten Seiten jener Kreise nahm Sir Harry nichts auf als das damals allge-

meine Witzeln und Geistreicheln sowie eine gewisse Skrupellosigkeit und Blasiertheit, letztere in verhältnismäßig geringem Maße:

„'Tis true, the poet has a spark just come from France,
But, then, so far from beau — why he talks sense!"

Der *Beau* fliegt in diesem Akte an uns vorüber, Clincher sen., der so lustig ist, weil er um seinen Vater „trauert", welcher sich kürzlich auf einer Fuchsjagd den Hals gebrochen hat. Der glückliche Erbe eines großen Vermögens hat auf diese Kunde hin seine Stelle bei dem alten Smuggler verlassen. Zum Modenarren und Gecken geworden, sucht er es den berühmten Mustern in allem gleichzutun; weil z. B. Sir Harry seinem Diener den Auftrag gibt: *„Order my coach about to St. James's; I'll walk across the Park"*, ordnet er sofort dasselbe an. Er bewundert besonders den „gereisten" Wildair, sogar dessen *„shoulderknot carries an air of travel in it, the sword-knot, too, bears a foreign mien"*. Mit allen Gecken der Zeit teilt er die urteilslose Bewunderung des französischen Schliffes, über den sich Farquhar hier wie in allen seinen Dramen lustig macht, die Vergötterung von all dem, was nicht bodenständig, die Nachäffung jeder fremden Mode, wie sie ja nicht nur in England gerade in den höchsten Kreisen zu verschiedenen Zeiten sich geltend machte. Der *„modish prentice"* eilt offenbar nur über die Bretter, um uns vorgestellt zu werden und den Liebling Harry durch den Kontrast in noch vorteilhafteres Licht zu setzen. Mit solchen Leuten hat Wildair nichts gemein. *„How many pounds of pulvil must the fellow use in sweetening himself from the smell of hops and tobacco? He stunk of Thames Street,"* klingt zwar nicht sehr demokratisch, bringt aber sehr wirksam die seines Erachtens nicht zu überbrückende Kluft zwischen dem geborenen Edelmann und dem plötzlich reich gewordenen Krämer zur Anschauung.

Wehrt so Clinchers Erscheinen den Verdacht des Geckentums von dem Hauptthelden ab, so gewinnt diesem die Gegenüberstellung Vizards des Heuchlers unsere vollen Sympathien als dem offenen Charakter. Was früher vom Heuchler im allgemeinen gesagt wurde, gilt hier speziell für Vizard, der sich selbst in der Nähe des Hofes, in dem Parke,

dessen Luft sogar heidnisch ist, da dort jedermanns Atem nach Atheismus riecht, von der Infektion freizuhalten weiß und — das Muster eines frommen Jünglings — selbst in dieser Atmosphäre mit erbaulicher Lektüre befaßt. Tatsächlich liest er Hobbes, wohl dessen *Leviathan*, wie denn dieser Philosoph bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts als der Typus des Atheisten, Materialisten, als der Vertreter des absolutistischen Gedankens in der Politik und des Egoismus in der Ethik in England geradezu berüchtigt war. Der Lobredner Vizards ist aber nicht besser, es ist Alderman Smuggler, und wenn Farquhar uns den Mann, welchen die Bürgerschaft zu ihrer Vertretung im Rate würdig befunden hat, als Schmuggler vorführt, der sich französische Weine in spanischen, respektive portugiesischen Fässern kommen läßt, um dem *Admiralty Court* und den vermaledeit schlauen *tidewaiters* ein Schnippchen zu schlagen, welche die Einfuhr französischer Waren in jener Zeit nicht dulden wollen, so macht er wohl damit nur seinem Ärger über das Philistertum unter den Bürgern Luft, welche seit jeher dem Theater nicht hold gewesen waren, immer am kräftigsten ins Horn gestoßen hatten, wenn es den Kampf gegen die *players* aufzunehmen gegolten hatte, und trotz aller zur Schau getragenen Gottseligkeit doch keine Bedenken trugen, Staat und Mitbürger zu betrügen. Es ist dieser alte Smuggler wiederum ein Heuchler, aber ein anderer Typus als Vizard, das Materiell-Egoistische tritt bei ihm mehr in den Vordergrund, ferner ist die Lüsternheit bei dem alten Manne doch etwas anderes, allerdings vielleicht Widerwärtigeres, aber es brachte Abwechslung und reizte zum Lachen, für Farquhar Anlaß genug, auf diesen Charakter nicht zu verzichten.

Von viel größerem Interesse — schon wegen seines Fortlebens in der deutschen Literatur — ist der Oberst Standard. Farquhar war selbst ein Angehöriger des englischen Armeeverbandes und schon in *Love and a Bottle* wimmelt es auf der Promenade von entlassenen Offizieren. Hier tritt uns nun ein solcher entgegen. „*This very morning, in Hyde Park, my brave regiment, a thousand men that looked like lions yesterday, were scattered, and looked as poor and simple as the herd of deer that grazed beside 'em*“, klagt er Vizard und Smuggler

gegenüber, ohne indes bei letzterem Verständnis für seinen Jammer zu finden. Für Smuggler ist „*a red coat and feather*“ nur „*a plague of the nation*“, er möchte am liebsten seiner Genugtuung über die Auflösung des Regiments durch ein Freudenfeuer Ausdruck leihen, das so hoch sein müßte wie das *Monument* (bei der *London Bridge* zum Andenken an den großen Brand 1666). Wenn die Rotjacken ihr Leben zum Schutze der Bürger preisgegeben haben, waren sie ja dafür bezahlt. Das Gespräch ist nichts als der derbe Ausdruck dessen, worum zu jener Zeit seit Abschluß des Ryswyker Friedens der Streit zwischen dem König und dem Parlament tobte. Jener wollte das Heer nicht geschwächt wissen, aber die Volksvertreter waren ganz entschieden gegen ein großes stehendes Heer und drangen mit den meisten ihrer Forderungen durch. Indem sie so die Macht des Königs schwächten, berücksichtigten sie allerdings zu wenig, was aus den vielen entlassenen Kriegern werden sollte. Der Oberst meint in einer Anwandlung von bitterem Ingrimm, die sparsamen Bürger mögen nun ihre Weiber wohl in acht nehmen. Er selbst will sich freilich von einem Weibe nicht erhalten lassen. Braucht man hier seine Dienste nicht, nun wohl, so wird er mit Vizard in der *Tavern at the Rummer* (zwischen Charing Cross und Whitehall) noch einmal auf die Gesundheit seines Königs und auf das Wohl seines Vaterlands trinken und dann nach Ungarn aufbrechen, um dort Dienste gegen die Türken zu nehmen. Aber wenn zwischen Ludgate und Charing Cross wieder die Werbetrommel gerührt wird, wenn sein Vaterland wieder sein Schwert braucht, dann wird er den Wirbel selbst hinter den Mauern von Buda(-Pest) hören und herbeieilen. Wenn wir nun gar den wackeren Obersten noch im ersten Akte im Gespräche mit seiner Liebe belauschen und hören, wie er von Lady Lurewell Abschied nimmt; wie er, der abgedankte Offizier, mit seinem Range auch jedes Anrecht auf ihre Liebe verloren zu haben glaubt, „die nur dem Glücklichen gehörte“; wie er ihr Anerbieten, ihr Vermögen reiche für beide, stolz zurückweist, da es ihm seine Ehre nicht gestatte, derjenigen zur Last zu fallen, die er liebe; wie er endlich, da sie mit ihm zu reisen sich entschließt, in ausbrechender Liebeswonne wieder bleiben und allen

Angriffen, aller Verachtung kühn die Stirn bieten, wie er sogar ein Schurke werden und, sich selbst und seine Würde preisgebend, vor den Großen kriechen will, um sich ein Einkommen zu sichern: da kann der deutsche Leser nicht umhin, des Majors von Tellheim zu gedenken.

Wird er auch den stellenweise geradezu wahnwitzigen Ausführungen in Albrechts *Leszings Plagiate* nicht zustimmen, nach welchen des großen deutschen Dichters Ruhm sich ausschließlich auf geschickte, bewußte Plagiate gründet, so wird er doch mit Erich Schmidt (Lessing, vol. I, p. 465) eines Sinnes sein, wenn dieser sagt: „Unzweifelhaft hat Lessing aus Farquhars Stücke *The Constant Couple* mit größter Verfeinerung und Vertiefung einen Haupthebel für Tellheims Verhältnis zu Minna gewonnen.“ Ein äußerst delikates Ehrgefühl ist die Triebfeder des Handelns bei beiden. Wodurch ist aber die Ehre Standards angetastet worden? Haftet an seiner Entlassung irgend ein Makel? Hat er sich etwas zuschulden kommen lassen oder ging man wenigstens in höheren Kreisen von dieser Ansicht aus, wenn er auch unschuldig ist? — Keine Spur von alldem. Man braucht die Soldaten nicht mehr, sie kosten zu viel Geld, darum weg mit ihnen, sagt das knausernde Parlament und entläßt sie wider den Willen des Königs. Ein Stachel könnte höchstens in seiner Seele zurückgeblieben sein, daß seine Verdienste im Kriege so wenig anerkannt werden, doch das ist zu subtil. Seine Ehre ist blank und fleckenrein. Was ihm aber fehlt, ist Geld; der arme, stellenlose Mann kann nicht mehr um die Liebe der reichen Lady werben und sich noch weniger von ihr aushalten lassen. Lessing hat die Motive verstärkt. Um einen Liebhaber so niederzudrücken, so resigniert zu machen, dazu bedurfte es eines stärkeren Druckes als des durch die Not geübten. Tellheim ist an seiner Ehre gekränkt worden, man hat an seiner Ehrlichkeit gezweifelt, und ehe sein guter Ruf nicht vor aller Welt wiederhergestellt ist, darf er vor Minna nicht hintreten und ihre Hand begehren. So ist denn in dem deutschen Lustspiele tiefere psychologische Motivierung als bei Farquhar, aber auch Tellheims Hilflosigkeit tritt entschiedener hervor und weckt umso größeres Mitleid für den ungerecht Gekränkten. Er ist ein Krüppel, er kann nicht nach Ungarn

wie Oberst Standard, der, gesund an Seele und Leib, nicht untergehen wird.

So mußte denn Oberst Standards seelisches Leben vertieft, sein Körper siech gemacht werden, ehe ein Major Tellheim aus ihm hervorgehen konnte; was Lessing aber von ihm tun mußte an körperlicher Gesundheit und kriegerischem Haudegentum, war für ihn genügend, einen Wachtmeister zu schaffen, der auch nicht stillhalten mag und mit dem Prinzen Heraklius ins Feld ziehen will aus reiner Freude am Waffenhandwerk. Allerdings so ganz und gar Soldat aus Neigung ist der Oberst nicht, auch er kämpft am liebsten für sein Vaterland, aber wenn da nichts los ist, will er anderswo die Waffen schwingen. Schöner und tiefer faßt Tellheim den Beruf des Soldaten auf, wie denn überhaupt der deutsche Dichter mehr ins Innere der Seele dringt. Ist doch auch der Wachtmeister nicht ohne Herz und Gefühl, ja selbst der grobe Just zeigt mehr denn Hundetreue. Oberst Standard war unzweifelhaft Lessings Vorbild für Tellheim und zum Teil für den Wachtmeister Werner; und wenn wir nun die lange Reihe von Soldatenstücken betrachten, welche Lessings Musterlustspiel hervorrief, so wirkt Farquhar mittelbar in weite Ferne. Bald nach der *Minna* erscheint ein Stück von Gottlieb Stephanie *Abgedankte Offiziere,* und derselbe Dichter läßt, wiederum ein Farquharsches Lustspiel, nämlich *The Recruiting Officer,* benützend, ein Jahr später *Die Werber* erscheinen. *Graf von Olsbach* von Brandes (1768), *Graf Waltron* von Möller (1777) verdunkeln fast den Ruhm ihres Originals, ja bis auf Lenzens *Soldaten* läßt sich Farquhar-Lessings Einfluß verfolgen.

Besonders interessant ist es aber, daß am 23. Juli 1786 eine Bearbeitung der *Minna von Barnhelm* unter dem Doppeltitel *The Disbanded Officer, or The Baroness of Bruchsal,* im Haymarket-Theater aufgeführt wurde, als Bearbeiter wird Major Johnstone genannt. Aus Tellheim wird ein Colonel Holberg, Paul Warmans nennt sich in England der ehrliche Paul Werner, während Just den etwas sonderbaren Namen Rohf trägt. Der Wirt wird Katzenbuckel getauft, der Name Minnas ist schon im Titel angegeben und in Lisetta erkennt man unschwer das Kammerkätzchen

(nur der französische Glücksritter fehlt). Es wurde elfmal aufgeführt, und Genest meint, der *Plot* sei für fünf Akte zu „*slight*“, im ganzen sei es aber ein ziemlich gutes Stück. Erich Schmidt behauptet, es sei das erste deutsche Stück gewesen, welches auf die englische Bühne gekommen sei. Ich finde in Genest nichts davon erwähnt; daß es eine „*adaptation from the German of Lessing*“ ist, verzeichnet er allerdings. Der Bearbeiter hat sich ziemlich genau an das Original gehalten, obwohl er in der an die Adresse der Königin gerichteten Dedikation erklärt: „*I own, this play and Lessing's are materially different.*“ Seinem eigenen Geständnisse nach stand ihm der bekannte Dramatiker und Kritiker Colman als Berater zur Seite, und dieser war es auch, welcher den Prolog schrieb, aus dessen Fassung man allenfalls den Schluß ziehen könnte, vorher sei kein deutsches Stück in England gespielt worden:

„*To-night a new adventurer vents his stock,*
And brings from the Rhine some good old Hock.“

Colmans „überlegener Einsicht“ fügte er sich auch trotz seines gegenteiligen Urteils, als er den Onkel Minnas und dessen bedeutsames Auftreten im fünften Akte ganz aus dem Spiele ließ. Riccant de la Marlinière ist im englischen Stücke kein Spieler, der Count Bellair (der Name ist Farquhars *The Beaux Stratagem* entlehnt) ist nur ein windiger, eitler, prahlerischer Geselle, der zur Erhöhung des komischen Effektes in kotbespritzten Kleidern hereintänzelt, von einem bevorstehenden Duell mit dem ungeschickten Deutschen flunkert, welcher seine Kleiderpracht so zu Schanden gemacht, und die Baronin mit Komplimenten über ihre Schönheit unterhält. Dieser Bellair ist für die derbe Komik der Engländer zugeschnitten, aber recht ungeschickt. Sonst ist weder am Charakter der Hauptpersonen noch an der Handlung etwas geändert, und der Ring spielt dieselbe Rolle wie bei Lessing. Uns interessiert hier vornehmlich, auf welchen Umwegen der entlassene Oberst Standard sich wieder die englische Bühne eroberte.

Übrigens hatten die Engländer Gelegenheit, das Urbild mit der Kopie zu vergleichen, denn am 29. März 1785 sowie am 2. Mai 1788 und am 30. Juli 1789, also kurz vor

und nach der Aufführung der Johnstoneschen Bearbeitung, wurde auch *The Constant Couple* gegeben. Seit 1799, in welchem Jahre die erste regelmäßige Übersetzung der *Minna* unter dem Titel *The School for Honor, or The Chance of War* erschien, die nur einzelne Namen ändert (Lady Louisa Barnhelm, Earl of Barnhelm, Trim [Just], Warner [Werner], Shark [Wirt], Tryall [Diener der Gräfin], Mrs. Shadley [Dame in Schwarz]), konnten sie auch Lessing mit seinem Bearbeiter in Parallele treten lassen. Uns hat es sich bei dieser Entwicklung des Hauptcharakters im Farquharschen Stücke nur darum gehandelt, die Geschicke des entlassenen Offiziers auf der englischen und deutschen Bühne zu verfolgen und zu untersuchen, wie sich bei diesen Wanderungen durch verschiedene Länder und Zeiten sein Wesen geändert hat. Dabei sind wir zu dem Schlusse gekommen, Farquhar sei viel zu sehr an der Oberfläche geblieben und seine Kunst der Charakteristik habe nicht an die schwere Aufgabe herangereicht, statt des polternden, bramarbasierenden, barschen, im Grunde aber gutmütigen Soldaten, der seit Plautus sich auf dem Theater behauptet hatte, einen tiefer angelegten Menschen zu zeichnen, der in seinem äußeren Wesen wohl noch etwas von der militärischen Geradheit, vielleicht sogar Barschheit bewahrt hat, aber seinen Beruf edler auffaßt und in puncto Ehre ein überfein entwickeltes Gefühl bekundet. Immerhin verdient er schon für die Absicht, einen Charakter zu schaffen, der nicht über die Schablone gelegt ist, volle Anerkennung; denn *„satis est voluisse in magnis“*. Wenn der Major von Tellheim auch eine aus dem Leben gegriffene Figur ist (Major von Kleist), die erste Anregung empfing Lessing doch durch Farquhar. Endlich sei hier noch auf einen Zug im Wesen des Farquharschen Obersten hingewiesen, der schon am Schlusse des ersten Aktes hervortritt. Standard kann sich an Intelligenz mit Tellheim absolut nicht messen, der englische Dichter konnte sich noch nicht ganz von der traditionellen Bühnenfigur emanzipieren, und so bekommt denn der Charakter des Obersten einen Zusatz von ehrlicher Dummheit, möchte man sagen, den Lessing von ihm wohlweislich ferngehalten hat.

Dies führt uns wieder auf eine der Hauptquellen Farquhars, nämlich auf das im Jahre 1699 in London erschienene

Büchlein *The Adventures of Covent Garden, in Imitation of Scarron's City Romance,* welches auf 58 Seiten in einem allerdings an Scarron gemahnenden Tone, aber vielfach sehr unbeholfen und schwerfällig folgende Geschichte erzählt: Ein junger Mann, Peregrine, welcher der Poesie und Bühne nicht fernsteht und eben im Theater ist, wird von einer Dame zu sprechen gewünscht. Es ist seine Emilia, seine Jugendliebe, welche, dem strengen Gebote der Eltern folgend, ihren Peregrine aufgegeben und einem reichen Gatten die Hand gereicht hat. Jetzt ist sie diesem entflohen und hat in Bow Street, Covent Garden, Wohnung genommen. Ihr gegenüber logiert die ehrbare und vermögende Dame, der Peregrine eben den Hof macht und die er bald heimführen soll. Jetzt aber wird Selindens Bild durch das Emiliens vollständig aus seinem Herzen verdrängt.

Einmal, in einem Gasthause, trifft er mit einem Captain zusammen, der sich der Liebe einer Dame rühmt, welche in der Mitte der Bow Street wohnt. Der Offizier meint Emilia, welche den armen Peregrine mit dem Obersten und anderen Männern betrügt. Peregrine bezieht dies auf Selinda, und wenn er sie auch nicht mehr zu lieben glaubt, kränkt es ihn doch, einen Rivalen zu haben, der sich größerer Gunst rühmen darf. Als er infolge der Abwesenheit Emiliens und der direkten Einladung der eifersüchtig gewordenen Selinda nächstens bei dieser weilt, hält er ihr dies vor. Sie erklärt, keinen Captain zu kennen, und legt ihm nahe, sich an dem Schänder ihres Rufes mit der Waffe in der Hand zu rächen. Vorher soll er sie aber zur *Bartholomew-Fair* begleiten. Dort sieht er seine Emilia an der Seite des Lord C... in zärtlicher Vertraulichkeit. Dadurch Selinden noch näher gerückt und doch noch von der Liebe zu Emilien nicht geheilt, schickt er dem Captain durch einen Dienstmann die Aufforderung zum Duell. Da der Offizier am nächsten Tage zur bestimmten Stunde sich hinter dem Montague House nicht sehen läßt, geht Peregrine nach zwei Stunden weg. An Emiliens Hause vorbeischreitend, sieht er am Fenster den Captain und neben ihm Emilia. Wütend stürmt er die Treppe empor. Emilia kommt ihm liebevoll entgegen, im Zimmer ist ein in Uniform gesteckter Dienstmann, angeblich der Dienstmann des Lords, den sie alsbald wegschickt.

Peregrine traut seinen Augen nicht und bittet schließlich die Ungetreue um Verzeihung. In der Tat hatte der Dienstmann seine Botschaft an den Captain am Vortage nicht ausrichten können, er suchte diesen daher, wie man ihm angewiesen hatte, am nächsten Tage morgens bei Emilia auf. Während er den Zettel überreichte, ging Peregrine vorüber und wurde auch oben bemerkt. Nun mußten Captain und Dienstmann die Kleider wechseln, jener ging unbeachtet als Dienstmann an dem hinaufstürmenden Peregrine vorüber treppab, dieser spielte seine Rolle, brannte aber dann in den schönen Kleidern durch. Der Captain als Dienstmann wird nun zuerst von Peregrine geprügelt, weil er die Botschaft nicht ordentlich ausgerichtet, später von des Dienstmanns Weib für den Mörder ihres Gatten gehalten, da er dessen Kleider trage, und vor den Richter gebracht. Wegen Mordes angeklagt, wird er endlich durch die Aufklärungen Emiliens gerettet und Peregrine, der Gefoppte, von seiner Liebe geheilt.

Leigh Hunt schreibt einen Anteil an der Autorschaft dieser Erzählung Farquhar zu, weil in ihr ein Gedicht auf die Nacht vorkommt, das sich auch in den *Miscellanies* unseres Dichters findet. Man braucht aber das Büchlein nur zu lesen — im *British Museum* fand ich ein Exemplar —, um sich sofort darüber klar zu sein, daß es kein einheitliches Werk ist und daß der weitaus größte Teil nicht von Farquhar stammen kann. Bei einigen Partien wäre dies ja wohl möglich, ja es ist sogar fraglich, ob er nicht selbst der Peregrine der *Adventures* war. Der Name würde dafür sprechen wie der Umstand, daß sie ihm aus einem andern Lande — Irland — nachgereist ist. So viel steht fest, daß der Dichter die *Adventures* benutzt hat.

An dieser Stelle, wo es sich um die Charakterisierung des Obersten handelt, muß erwähnt werden, daß Farquhar einen Rollenwechsel vornahm. Der gefoppte Liebhaber ist bei ihm der Oberst Standard, der auf diese Weise für seine Eifersucht und sein barsches Wesen gestraft wird. Der glücklich-unglückliche Captain der Erzählung, der Geprügelte, Beschimpfte, ins Gefängnis Geworfene, ist aber der Modenarr Clincher sen. Farquhar ist also bei Benützung der Quelle mit feiner Unterscheidung vorgegangen.

Isaac Reed ist keineswegs im Rechte, wenn er in der *Biographia Dramatica* behauptet, der Oberst stamme aus den *Adventures* her. Nein, der Oberst ist eine Originalfigur unseres Dichters, und nur die komische Wirkung versprechenden Züge seines Wesens: übergroße Eifersucht und etwas zu geringe Intelligenz sind dem Peregrine des Buches entlehnt.

So stellen sich uns die männlichen Personen des Dramas schon im ersten Akte dar. Für Farquhar lautete nun die Frage nicht, wie sich diese Charaktere im Laufe des Stückes weiterentwickeln würden, sondern was er mit diesen gegebenen Charakteren für eine lustige Handlung in Szene setzen könnte, die allerdings dann wohl auch einzelne Charakterzüge schärfer hervor-, andere mehr zurücktreten ließe. Er stellt nun das Problem so: Vizard, Standard und Wildair lieben eine und dieselbe Dame, Lady Lurewell. Letzterer hat sie vor einem Monat aus den Augen verloren; um diese Zeit ist sie nämlich von Paris, wo er ihr ungestüm den Hof machte, nach England abgereist. Seit vierzehn Tagen sucht er sie vergebens in London. Ihren Namen will er den drängenden Freunden lange nicht nennen. In einer für den Schauspieler äußerst dankbaren Stelle preist er verzückt ihre Reize: Sir Harry: *Her name! Ay — she has the softest, whitest hand that ever was made of flesh and blood, her lips so balmy, sweet!* Standard: *But her name, sir.* — Sir Harry: *Then her neck and breast; — her breasts do so heave! so heave!* Vizard: *But her name, sir, her quality!* Sir Harry: *Then her shape, colonel!* Standard: *But her name I want, sir!* Sir Harry: *Then her eyes, Vizard!* Standard: *Psha, Sir Harry, her name or nothing.* Endlich muß er den Namen nennen. Die beiden anderen sind wie vom Donner gerührt. Vizard hat sich viel zu sehr in der Gewalt, um sich auch nur durch einen Zug oder ein Wort zu verraten. Standard zwingt der argwöhnisch gewordene Wildair das Geständnis ab, er habe die Dame gesehen. Darauf eilt der Oberst davon, verfolgt von Sir Harry, der endlich die Wohnung seiner Angebeteten zu erfahren hofft. Vizard hat Zeit zum Überlegen. Von der Nebenbuhlerschaft des Obersten hat er sonderbarerweise keine Ahnung. Er glaubt sich zwar der Gunst der Lurewell sicher, aber sein Freund ist ein Baronet, er nur *„plain Vizard“*; Sir Harry fährt sechsspännig, er muß zu Fuß laufen,

und was den Ausschlag gibt, der andere kommt aus Paris! Da muß vorgekehrt werden. Wie in dem früheren Stücke, übernimmt auch hier der klug berechnende Heuchler die Führung eines Teiles der Handlung als der dazu Geschickteste, aber seine Wirksamkeit ist eine sehr beschränkte. Jene Dame, die er für sich gewinnen will, ist auch sein Meister in der Kunst des Intrigierens.

Wer ist nun die Dame, welche drei so verschieden geartete Männer zu einem Gefühle der Liebe vereint? Auch sie lernen wir im ersten Akte kennen, und zwar in dessen zweiter Hälfte. Eben läßt sie ihre Liebhaber vor ihrem Geiste Revue passieren. Über ihre Absichten läßt sie uns nicht lange im unklaren. Ihre jungfräuliche Unschuld wurde ihr von einem Treulosen geraubt; nun mögen ihre Augen leuchten, ihr Hirn Ränke schmieden, ihr Gesicht die Kunst der Verstellung üben, die Zunge lügen; eine zweite Eva, will sie reizen, verführen und verdammen das ganze verräterische Geschlecht der Männer. Den Ausspruch eines der römischen Cäsaren variierend, der da wünschte, ganz Rom hätte nur einen Kopf, damit er ihn mit einem Hiebe abschlagen könnte, wünscht sie, das ganze Männervolk läge zu ihren Füßen, daß sie ihnen allen ihre Verachtung ins Gesicht speien könnte. Sie haßt jeden, der sie nicht liebt, verachtet aber alle, die vor ihren Reizen knien. Von ihren Liebhabern kann in ihr keiner ein tieferes Gefühl erwecken. Außer den dreien, welche wir schon kennen, nennt sie auch noch den Alderman Smuggler und dessen ehemaligen Kommis Clincher sen. Wie die gereizte Dame, verspricht sich auch das Publikum von dieser Jagd auf ein Weib, an der sich fünf Jäger beteiligen, umso größere Belustigung, als das Wild hier nicht der geängstigte und gehetzte Teil ist, sondern mit überlegener, kalter Ruhe mit den Jägern sein Spiel treiben will. Allerdings tritt der Männerhaß der Lady Lurewell hier etwas zu kräftig in die Erscheinung, so daß es uns schon jetzt vorkommt, sie wettere nur so laut gegen alle Männer, um die innere Stimme ihres Herzens zu übertönen, welche doch für einen spricht. Ihre Dienerin Parly bringt diese Ansicht zum Ausdruck: „*I can't be persuaded, though, madam, but that you really loved Sir Harry Wildair in Paris*“, nur irrt sie in der Person des Geliebten.

Lady Lurewell bestreitet es, und so richtig das Gefühl war, welches den Dichter leitete, als er sie gleich anfangs die stärksten Akzente gegen die Männerwelt finden ließ, so schwer wird nun seine Aufgabe, aus diesem scheinbar erstarrten Weiberherzen durch den Verlauf der Handlung den Funken der Liebe herauszuschlagen und dies verbitterte Weib mit der Menschheit wieder zu versöhnen.

Ist ihm das in der Szene zwischen ihr und dem Obersten Standard gelungen? Der Dichter muß zu zeigen versuchen, wie, während sie mit den Männern zu spielen wähnt, ihr eigenes Herz nicht unberührt bleibt, wie sie, die ihres Erachtens souverän über den Parteien Stehende, immer tiefer unter die Streitenden gerät. Ich muß gestehen, daß mir nur die Kunst der Schauspielerin in diese Szene Einheit bringen zu können scheint. Lady Lurewell will den Obersten nicht entlassen, weil sie ihn für ihre Pläne braucht, weil er ihr noch viel Spaß machen kann, aber um ihn zu halten, geht sie denn doch zu weit, wenn sie wirklich gar keinen wärmeren Anteil an seinem Geschicke nimmt. Wenn sie auch kurz zuvor ihrer Dienerin erklärt hat: „*Though a woman swear, forswear, lie, dissemble, backbite, be proud, vain, malicious, anything, if she secures the main chance, she's still virtuous; that's a maxim*“, so würde sie doch nicht ihr Vermögen mit ihm teilen wollen, sich nicht dagegen verwahren, daß ihre Zuneigung nur auf sein Vermögen gegründet war, ja was noch wichtiger ist, sie würde nicht für sich *(aside)* auf seine Erklärung hin, daß der Mann sich prostituiere, welcher sich für Gold verkaufe, ausrufen: „Wäre er ein anderes Geschöpf als ein Mann, ich könnte ihn lieben.“ Auch das Anerbieten, mit ihm zu reisen, stellt sie nicht aus purem Vergnügen an der Männerhetze. Etwas, worüber sie sich keinen Aufschluß geben kann, eine geheimnisvolle Kraft zwingt sie, diesem Manne nicht nur Achtung, sondern ein wärmeres Gefühl entgegenzubringen, und vergebens strebt sie, sich darüber hinwegzuspotten. Es muß hier vorweggenommen werden, daß Standard derjenige ist, dem sie als unschuldiges Mädchen ihre Jungfrauenehre zum Opfer gebracht. Ein Teil jener Liebe, für die sie ihr Höchstes hingab, lebt noch in ihrem Herzen und es scheint, als zöge es sie zu dem Manne, der der Urheber ihres Männer-

hasses ist, unwiderstehlich hin (sie weiß natürlich nicht, daß Standard ihr erster Liebhaber war, ebensowenig wie er in Lady Lurewell seine verlassene Liebe erkennt). Dies alles auszudrücken, wäre wohl kaum dem größten Psychologen und Dichter gelungen, wenn aber die Darstellung nachhilft, mag die Farquharsche Ausführung den beabsichtigten Zweck erreichen.

Welche Familienähnlichkeit nun diese Lady Lurewell mit der Emilia aus den *Adventures* aufweist, ob Farquhar wirklich *„took the character of Lady Lurewell from that volume“ (Biographia Dramatica)*, ist umso dankenswerter zu untersuchen, weil uns durch diese Gegenüberstellung der immerhin recht komplizierte Charakter der Lurewell klarer wird. Emilia ist ein ihrem Manne durchgegangenes Frauenzimmer, welches keineswegs nach London gekommen ist, weil sie die unwiderstehliche Liebe ihrem alten Freunde Peregrine in die Arme getrieben. Sie denkt vielmehr sehr praktisch und will ihre Liebe teuer verkaufen. Zu Peregrine hat sie immerhin eine gewisse Zuneigung, daneben aber scheut sie nicht davor zurück, sich von anderen Männern soutenieren zu lassen, die reich sind. Sie gesteht es ihm selbst ein, ja sie verlangt von ihm, er solle ihr die Liebesbriefe an den Lord schreiben. Sie ist nichts als eine Prostituierte, und Peregrine würde ganz und gar die Rolle ihres Zuhälters spielen, wenn sie in ihrer Spekulation nicht noch weiter ginge als die gutmütigen Prostituierten. Während sich diese gerade dem armen Burschen mit Feuer und Wärme hingeben, muß er auf ihren Leib verzichten, weil sie selbst da noch spekuliert. Lassen wir sie sich dem Lord C . . . in diesem Punkte erklären: *„'Tis a creature, called a necessary lover. — Such are of the same use to us, as a husband to a wife, to cover all her faults. They defend our honours in all company, being possessed of a good opinion of our virtue, which opinion once established we take all care to improve. Granting them all innocent freedoms and encouragement* w i t h o u t *the* l e a s t f a v o u r, *makes them set a favourable construction upon such our behaviour with others, and induces them to believe all stories prejudicial to our reputation rather the effect of Men's vanity, than our kindness.“* . . . Emilia ist demnach eine kalt berechnende Dirne.

Diese Emilia soll das Original der Farquharschen Lurewell gewesen sein, jener Lurewell, die, als fünfzehnjähriges Mädchen von einem im Hause ihres Vaters Gastfreundschaft genießenden *collegian* um ihre Ehre gebracht, an allen Männern die erlittene Unbill rächen will, mit allen ihr Spiel treibt, sich aber keinem hingibt, ja durch ihr Spiel auch so ein Stück strafender und vergeltender Gerechtigkeit ausübt, indem sie nur die *villains*, welche es auf ihre Ehre abgesehen haben, scharf hernimmt, während sie Männer, deren Absichten ehrbare sind, in aller Ruhe und Würde mit der ernstgemeinten Antwort abfertigt, sie wolle nicht heiraten. Der einzige Mann, von dem sie selbst sagt, er sei ihr ein Rätsel, es stecke in seinem Charakter etwas von Ehre, was ihr gefalle, den sie sogar lieben könnte trotz seines barschen Auftretens und seiner Eifersucht, ja den sie wirklich liebt, der Oberst, sollte in weiterer Fortführung der Ähnlichkeit nichts sein als ihr Zuhälter? Nein, trotzdem sie in toller Laune ihn zum Überbringer der Rendezvous-Botschaft an Sir Harry macht, wäre es Blasphemie, da Parallelen aufstellen zu wollen. Die *Biographia Dramatica* geht zu weit.

Aber vielleicht hat Genest recht. Dieser meint nämlich: „*Lady Lurewell (and the outlines of the two Clinchers) are borrowed from ‚Madam Fickle'.*“ So heißt nämlich ein Stück des fruchtbaren Theaterdichters Thomas Durfey oder D'Urfey, welches im Jahre 1676 zum erstenmale in Dorset Garden aufgeführt wurde. Vor mir liegt ein Druck aus dem Jahre 1677.

Die „*Witty False One*“ dieses Lustspiels, Madam Fickle, ist von ihrem Gatten Fiendlove verlassen worden, weil er sie treulos wähnte, und will sich nun an dem ganzen Männergeschlechte rächen. Wie Lady Lurewell treibt auch sie mit ihren Liebhabern ihr tolles Spiel, freilich noch toller als bei Farquhar, treibt sie sich doch einmal sogar in Männerkleidern herum. Ihr Herz offenbart auch sie ihrer Dienerin.

Die Heldin Farquhars drückt sich weniger pathetisch, aber viel natürlicher aus, ihre Prosa mutet uns mehr an als die schlechten Verse der Madam Fickle. Durfey läßt, wie unser Dichter, seine unglückliche Männerhasserin schließlich ihren Mann finden und mit ihm glücklich werden. So

weit geht die Ähnlichkeit, aber sowohl was die Charakterzeichnung als auch was die Führung der Handlung anlangt, steht Farquhar hoch über seinem Vorbilde. Lady Lurewell war nicht verheiratet, die Wunde, welche man ihr geschlagen, ist eine viel tiefere und verharscht nicht so leicht. Nicht eine verlassene Gattin findet ihren Gatten wieder, sondern ein verlassenes und entehrtes Mädchen gewinnt Ehre und Glück durch die Wiedervereinigung mit dem stets noch geliebten Schänder ihrer Mädchenreinheit. In dem Gefühle, es müsse etwas in des Menschen Herz tief Einschneidendes sein, was ein Weib zu dieser grausamen Behandlung der Männer treibt, hat Farquhar aus der Frau ein Mädchen gemacht. Voll und ganz hat auch er die schwierige Aufgabe der Charakteristik dieser Person nicht gelöst, aber wenn es auch wahrscheinlich ist, daß er den Charakter Durfey entlehnte, so hat er ihn doch so weit selbständig fortgebildet und vertieft, daß man von einem Plagiate füglich nicht sprechen kann.

Langbaine, der unermüdliche und erstaunlich belesene Eigentumshüter auf den Feldern der Dramatik, der jeder Aneignung eines noch so kleinen Ackerfleckchens, jeder Benützung eines fremden Raines auf die Spur kommt, der überall Diebstahl witternde Wächter, war schon sieben Jahre vor der ersten Aufführung unseres Stückes hinübergewallt in jene Gefilde, wo es keine *plagiarisms* mehr gibt, aber schärfer hätte auch er dem armen Farquhar betreffs seiner Originalität nicht an den Leib rücken können, als man es speziell bei *The Constant Couple* getan hat. Nicht genug, daß er von Durfey einen *hint* nahm, wie man sich damals euphemistisch auch in Bezug auf viel schwerere Plagiate auszudrücken beliebte, auch ins volle Menschenleben soll er hineingegriffen, aus dem wogenden Streite der Meinungen und Personen eine Hauptkämpferin herausgeholt und als Lady Lurewell auf die Bühne gestellt haben.

Lady Lurewells wirklicher Name war Manly; ihr Vater hieß Sir Oliver Manly. Nun machte eine Mrs. Manley (Mary de la Rivière), welche die Tochter eines Sir Roger Manley war, zu jener Zeit viel von sich reden. Ein Cousin machte sie zu seinem Weibe, obwohl er verheiratet war; bald ver-

ließ er sie aber, und sie führte fortan ein sehr bewegtes Leben. Sie versuchte sich nicht ohne Glück als Bühnenschriftstellerin, aber das Hauptgebiet ihrer Tätigkeit war die politische Intrige, und besonders *The New Atalantis*, ein kühnes Pamphlet gegen die hervorragendsten Persönlichkeiten der Whigpartei, die sie als Anstifter der Revolution verabscheute, deckte mit unverhüllter Offenheit die geheimnisvollsten Vorgänge auf und erregte darum ungeheures Aufsehen. Ihre Lebensschicksale sollen nun, was den Betrug durch die Heirat und ihr späteres Verhalten gegen die Männer betrifft, welche ihr den Hof machten, während sie mit ihnen nur spielte, für unser Lustspiel, speziell für Lady Lurewell, vorbildlich gewesen sein. Leigh Hunt glaubt sogar Farquhar gegen den Vorwurf verteidigen zu müssen, daß er es über sich gebracht habe, eine lebende Person und noch dazu eine Dame auf die Bühne zu bringen. Hat er wirklich an Mrs. Manley gedacht, was sich weder behaupten noch entschieden verneinen läßt, so brauchte er wohl einem Weibe gegenüber, das mitten im öffentlichen Kampfe stand und alle seine ehemaligen Bewunderer wie die ersten Größen der Gegenpartei öffentlich mit der Geißel ihrer scharfen Satire züchtigte, keinerlei Rücksichten walten zu lassen. Übrigens ist ja seine Lady Lurewell kein verächtlicher oder unweiblicher Charakter, und es ist gar nicht einzusehen, warum sich eine Dame beleidigt fühlen sollte, zu dieser Rolle Modell gesessen zu sein, zumal die Kopie keineswegs irgendwelche nur auf die eine Person zu beziehenden Züge aufweist. Wenn der Dichter wirklich diese Mrs. Manley vor Augen hatte, so hat er sie so wesentlich geändert, daß sogar Leigh Hunt sich nicht mehr zu sagen getraut als *„perhaps not without design"*.

Das Gemeinsame an all diesen sogenannten „Quellen" ist, daß ein Weib aus Ingrimm über die Untreue eines Mannes alle Männer zum besten zu halten sich vornimmt. Wollte man suchen, so fände man noch sehr viele Beispiele im Leben und in der Dichtung. Um die Handlung ganz zu verstehen, besonders um uns das Verhalten der Lady Lurewell in der Fortsetzung zum *Constant Couple* erklären zu können, muß aber ihr Verhältnis zu Sir Harry Wildair in bessere Beleuchtung gerückt werden. Was sie in dem

Stücke darüber sagt, ist mit Vorsicht aufzunehmen, ist sie sich doch über den Zustand ihres Herzens selbst nicht ganz klar. Daß Sir Harry durch sein elegantes, weltmännisches, sicheres Auftreten, seine galante und dabei etwas nonchalante Haltung Damen gegenüber, durch seinen Geist und Witz wie vor allem durch seine oft ans Freche grenzende Offenheit auch auf Lady Lurewell Eindruck macht, läßt sich nicht verkennen. Wenn ihr Herz entscheiden soll, so zieht es sie zu dem ernsten, bis zur Eifersucht liebevollen und streng ehrenhaften Standard, aber neben ihm braucht sie doch noch jemand, mit dem sie sich herumnecken kann, von dem sie sich verehren läßt, ohne daß einer von den beiden Teilen es ernst nimmt, mit dem sie frei auch über die Liebe sprechen kann. Es ist so eine Art harmloser Hausfreund, der *in nuce* in Sir Harry steckt.

Diese Lady Lurewell ist es nun, welche von allem Anfange an die vielfach verschlungenen Fäden der Handlung in der Hand behält. Ihr gegenüber erscheint Vizards Intrige als schwacher und unwirksamer Versuch einer Gegenhandlung. Es wird sich, nachdem wir alle an diesem Intrigenspiele beteiligten Personen im ersten Akte kennen gelernt haben, jetzt empfehlen, im folgenden uns zunächst nicht an die Einteilung in Akte und Szenen zu halten, sondern die einzelnen Handlungen nacheinander zu verfolgen.

Unter den Liebhabern der schönen Lady sind drei, deren Geschicke zu eng miteinander verflochten sind, als daß wir sie gesondert behandeln könnten: Standard, Sir Harry und Clincher sen. Daß der Oberst unbewußt den Liebesboten für den Baronet machen soll, erfahren wir schon im ersten Akte. Lady Lurewell verbirgt ihren Ärger über des Obersten stolz-bescheidene, selbstquälerische, der Heirat gegenüber ablehnende Haltung und schickt durch ihn Sir Harry die Briefe zurück, welche dieser an sie gerichtet hat, als Zeichen, daß sie mit dem Baronet brechen wolle. Der zu früh triumphierende Oberst weiß freilich nicht, daß unter diesen Papieren sich eine Einladung zum Rendezvous für Sir Harry befindet, dessen höhnische Freude ihm darum gekünstelt vorkommen muß. Als der gefoppte Oberst später durch Vizard erfährt, welche Rolle er gespielt, läßt er Sir Harry schriftlich durch den Dienstmann Tim Errand zum

Duell fordern. Dieser trifft mit seinem Auftraggeber bald darauf in der Wohnung der Lady Lurewell zusammen. Standard hat es nämlich mit magnetischer Gewalt zu der ungetreuen Liebe gezogen und zufälligerweise hat er sie auf dem Balkon, zwar nicht mit dem Baronet, wohl aber mit Clincher erblickt. Seine Eifersucht wird dadurch umsomehr gesteigert, aber im Gemache der Lurewell steht ihm nicht Clincher, sondern der allerdings in französische Stutzertracht gekleidete Dienstmann gegenüber, der als Bote Sir Harrys in dessen Namen sich erkundigen wollte, wann die Lady für diesen zu sprechen sei. Die Lurewell selbst macht dem verblüfften Obersten bittere Vorwürfe darüber, daß er dem lästigen Wildair ihre Wohnung verraten habe, so daß sie wiederum dessen Zudringlichkeiten ausgesetzt sei. Dazu denke man sich noch die Macht der Weibertränen, und man wird es der ohnehin nicht besonders hohen Intelligenz Standards zugute halten, wenn er nicht auf den Trick der Lurewell kommt, die den Dienstmann mit Clincher schnell die Kleider tauschen ließ. Vom Balkon aus sah sie den Obersten kommen. Während sie mit dem Stutzer vergebens nachsann, wie sie sich aus dieser Klemme ziehen könnte, trat glücklicherweise Tim Errand ein, welcher Sir Harry, den er bei der Lady vermutete, die Forderung des Obersten überbringen wollte. Dieser mußte mit Clincher die Kleider tauschen, den an ihm in der Dienstmannstracht treppab vorübereilenden Clincher beachtete der Oberst natürlich nicht, und was er oben sah, brachte ihn schließlich zu dem Glauben, es sei ein Blendwerk der Sinne gewesen, was er auf dem Balkon zu sehen geglaubt habe, so daß er schließlich noch die Lady um Verzeihung bat.

Die Lurewell hat also den Obersten für seine unbegründete Eifersucht durch jenen Trick gestraft, den Farquhar den *Adventures* entnommen hat, aber dadurch hat sie auch schon die Bestrafung des scheinbar begünstigten Modenarren eingeleitet. Die Geschicke des Kapitäns in den *Adventures* sind auch die seinigen. In den Kleidern jenes Dienstmannes ist er dem Zorn des vermeintlichen Gatten der Lurewell entflohen, nicht aber dem des Obersten Standard, von dem er tüchtig durchgewalkt wird, als er auf die Frage nach der Besorgung seiner Kommission an Sir Harry natürlich konfuse Antworten

gibt. Später erblickt ihn Tim Errands Weib in den Kleidern ihres Gatten, hält ihn für dessen Mörder und ruft den Mob zur Ausübung der Lynchjustiz auf. Ein Konstabler rettet ihn vor dem Tode in den Fluten der Themse, aber da man Pistolen bei ihm findet, kann ihn selbst der Gentlemen gegenüber höchst nachsichtige Polizist nicht vor Newgate retten. So weit hält sich der Dichter genau an seine Vorlage, aber während in dieser die Folge der Mißverständnisse erschöpft ist und vor dem Richter alles zur Klärung kommt, hat Farquhar erkannt, daß dieser Kleidertausch in den *Adventures* nur einseitig verwertet ist, indem wir von den Schicksalen des in den Herrenkleidern durchgegangenen Dienstmannes nichts mehr erfahren, und er hat zum Ergötzen seines Publikums diese Lücke ausgefüllt. Tim Errand wird gleichfalls für den Mörder desjenigen gehalten, dessen Kleider er trägt, und zwar von dem jüngeren Bruder Clincher, der aber nicht Zeter und Mordio schreit wie des Dienstmanns Weib, sondern dem sich gegen diese Beschuldigung wehrenden Tim Errand eine halbe Krone verspricht, wenn er den Mord gesteht, damit er (Clincher jun.) schnell zu der Erbschaft komme. Tim verdient sich die halbe Krone durch das Geständnis, er habe dem Stutzer sieben Schläge auf den Kopf versetzt. Er baut nämlich auf Clinchers Versprechen, ihn gehen zu lassen, wenn er gestanden habe, und schließlich kann er ja vor dem Richter widerrufen, wenn es so weit kommt. Tatsächlich läßt Clincher den für ihn so wertvollen „Mörder“ nicht fort, ehe er nicht vor dem Richter seine Aussage wiederholt habe: er muß mit Clincher jun. und dessen Diener Dicky vor die Behörde. Vorher tauscht er die Kleider mit Clincher jun., der nicht früh genug des Bruders Gewand am Leibe haben kann. Nach dem Verhöre, zu dessen Zeugen wir übrigens nicht gemacht werden, kommt der Dienstmann ins Gefängnis und trifft dort mit dem Träger seiner Dienstmannslivree, dem älteren Clincher, zusammen, mit dem er bald handgemein wird, da er seine Kleider haben will, während der unglückliche *Beau* vergebens um Aufschub bittet, bis man ihm vom Hause ein neues Gewand gebracht habe. (Warum legt er nicht seines Bruders Kleider an?) Miteinander ringend, verschwinden sie von der Bühne; daß aber der Dienstmann seinen Willen durchgesetzt hat, ehe

dem Stutzer Hilfe gebracht worden, zeigt uns die primitive Toilette, in der letzterer im Hochzeitshause erscheint *(Enter Clincher Senior in a blanket)*.

Wie er losgekommen, was mit Tim Errand geschehen ist, darüber hören wir nichts, überhaupt nimmt es der Dichter mit der Wahrscheinlichkeit durchaus nicht genau, aber unleugbar ist dieser von ihm selbst erfundene zweite Teil der Dienstmann-Clincher-Intrige seiner komischen Wirkung auf das Publikum, gerade wegen seiner Derbheit, sicher, und die Schlußszene mit dem Stutzer, der anstatt der Oberkleider eine weiße Decke um seinen Körper geschlagen hat, ist die Krönung dieser Farce.

Dieser Clincher sen., der letzte in der Reihe der geprellten Liebhaber, unterhält uns aber noch durch eine andere Marotte, er will nämlich zum Jubiläum gehen. *A Trip to the Jubilee* lautet der Nebentitel des Stückes. Seitdem er in den Besitz des väterlichen Erbes gelangt ist, hat auch ihn das Reisefieber erfaßt, und da man eben für eine Reise nach Italien zum Papstjubiläum Propaganda macht, will er seine Schritte dorthin lenken. Vizard stellt ihn schon im ersten Akte vor: „*He keeps his coach and liveries, brace of geldings, lash of mistresses, talks of nothing but wines, intrigues, plays, fashions, and going to the Jubilee.*“ Im zweiten Akte erklärt er seinem jüngeren Bruder diese seine Absicht; in der zweiten Szene des dritten Aktes fragt er den vielgereisten Sir Harry: „*Pray, sir, are the roads deep between this and Paris?*“ und läßt sich von diesem aufbinden, die Spitzen an seiner Kravatte seien aus den Abschnitzeln von Kiefernbohlen gemacht. In derselben Szene erzählt der Jubilee-Mann, daß er nur ein paar Pistolen und einen Schwimmgürtel mitnehmen wolle, jene, um eifersüchtige Italiener und Bravos zu erschießen, diesen für den Fall, daß sein Schiff untergehen sollte. Sogar in Newgate verläßt ihn der Gedanke an das Jubiläum nicht, und sonderbarerweise scheint diese Idee sich auf den jeweiligen Ältesten der Clinchers zu vererben. Kaum glaubt nämlich der jüngere seinen Bruder tot und hat dessen Kleider an, so faselt auch er vom Jubiläum, bis der Totgeglaubte seine Rechte wieder geltend macht. In keinem inneren Zusammenhange mit der Handlung, hat dieser beabsichtigte *Trip to the Jubilee* nur die

Wirkung, den Charakter Clinchers zu einem noch komischeren zu machen und die Aktualität des Stückes zu vergrößern, und darum steht es auch im Titel.

„*Go to the Jubilee! go to the bear-garden! The travel of such fools as you doubly injures our country, you expose our native follies which ridicule us among strangers; and return fraught only with their vices, which you vend here for fashionable gallantry. A travelling fool is as dangerous as a home-bred villain.*“ Indem er diese Philippika an beide Clinchers richtet, zeigt er uns gleichzeitig, daß die Figur des Clincher jun. sich von der seines Bruders nicht wesentlich unterscheidet. Er ist nur im Gegensatze zu dem Kommis der Bauer; **hat** jener Geld, so **möchte** es dieser haben. Beide sind Narren und möchten Stutzer spielen, letzterer spielt überdies den unwiderstehlichen Liebhaber. Für die Handlung des Stückes kommt der jüngere Clincher nur einmal ernstlich in Betracht, da er den Dienstmann in den Kleidern seines Bruders erwischt. Wichtiger als durch sich selbst ist er durch seinen Diener Dicky, den Norris so trefflich zu geben verstand.

Während sich diese Dinge abspielen, ist der Oberst mit seiner Duellaffäre beschäftigt. Er stellt Sir Harry im Covent Garden, doch dieser mag nicht fechten; mit einem Manne, dessen Beruf das Fechten sei, läßt der am Leben hängende Baronet sich nicht gern ein, und gar um eines Weibes willen. Will der Oberst sich von seinen eigenen Augen überzeugen lassen, daß die Lurewell dem Baronet gewogen sei? Es geschehe. Was sie verabreden, erfahren wir erst, da es zur Ausführung kommt. Wildair läßt scheinbar zufällig im Gespräche mit der Lady einen Ring fallen, und da ihn die Dame aufhebt und mit einer schnippischen Bemerkung dem Eigentümer zurückstellen will, erbittet sich dieser, scheinbar ganz ohne Absicht, sie möge ihn als Lohn für ihre Mühe behalten. Diesen Ring hat aber der Oberst dem Baronet geliehen, und sieht ihn jener an den Fingern der Lady, so weiß er, daß diese ihn von Sir Harry angenommen hat, daß sie den Baronet liebt, der augenscheinliche Beweis für ihre Untreue ist geliefert. Doch die Sache entwickelt sich anders. Die Lurewell erkennt — allerdings nicht auf der Bühne — den Ring als denjenigen, den sie vor dem Abschiede dem für ihr Lebensglück verhängnis-

vollen *collegian* gegeben, sie erkennt ihn an dem Motto *Love and Honour*, welches er an der Innenseite trägt. Sir Harry hat ihr ihn übergeben, er ist also der Ungetreue. Es ist ein eigenes Verhältnis: der Mann, den sie so gern um sich sieht, mit dem sie scherzt und singt und lacht und intrigiert, ist ihr Verlobter. Kaum hat sie die folgenschwere Entdeckung gemacht, so eilt sie in das Haus, in dem man ihr gesagt, daß sie ihn treffen könne. Was sie dort will, sie weiß es kaum. Soll er, an sein Versprechen erinnert, es jetzt einlösen, will sie ihm ihre Entrüstung über seine Handlungsweise von damals ins Gesicht schleudern und ihn dann von sich weisen, sich in die Einsamkeit vergraben? Wir wissen es nicht, sie selber ist sich kaum klar darüber. Doch wie ein Donnerschlag trifft sie der Empfang durch Sir Harry: *„Ah, madam, this favour is beyond my expectation, to come uninvited to dance at my wedding!“* Sie kommt zu seiner Hochzeit. Sie glaubt, der Akt sei schon vollzogen, und schleudert ihm in tiefster Erregung die Worte entgegen: *„Ah monster! — If thou art married, thou'rt the most perjured wretch that e'er avouched deceit!“* Er versteht sie nicht, das Liebesgetändel konnte sie doch nicht ernst nehmen, warum regt sie sich so auf? Weil er sie nicht vorher benachrichtigt? Ja, daß er Angelica heiratet, kommt selbst für ihn so unerwartet schnell, und was sie mit dem Ring will, mit den fürchterlichen Eiden, kann er nicht erraten.

Der dazukommende Standard klärt alles auf. Zunächst allerdings steigert er ihre Raserei, da er erklärt: *„This ring, madam, proclaims you guilty.“* Was er auf ihr nun offenkundiges Einverständnis mit Sir Harry bezieht, läßt in ihren Augen das Ungeheuer Wildair noch hassenswerter erscheinen, er hat das Geheimnis des Ringes sogar an Standard verraten, ihre Ehre ist nun vor aller Welt befleckt. Aus der tiefsten Verzweiflung reißt sie die geschickt herbeigeführte Lösung. **Standard** empfing zwölf Jahre zuvor den Ring und auch er wäscht sich von jeder Schuld rein. Er konnte sein Versprechen, nach einigen Tagen wiederzukommen, nicht einlösen. Sein Vater schickte ihn damals wegen eines Streites mit seinem älteren Bruder auf Reisen, ein Brief erreichte sie nicht, und als er aus der Fremde zurückkam, war sie nicht in England.

Die Entschuldigung klingt freilich etwas matt, aber jetzt erst finden wir mit der Lady die Lösung des Rätsels, das sein Betragen aufgab. Da sie ihm von der Heirat sprach, wich er zurück wie ein Feigling, erklärte er, er sei schon „*engaged*", andrerseits machte er ihr doch mit den ernsthaftesten Absichten den Hof und verfolgte sie mit der zärtlichsten Eifersucht. Es kommt dadurch etwas Zwiespältiges in sein Wesen, ein Schatten aus der Vergangenheit drängt sich zwischen ihn und das Glück, das ihm die Gegenwart bieten könnte. Bei ihm noch mehr als bei ihr ist es eine innerliche Zuneigung, die ihn zur Lurewell treibt, und ohne es zu wollen, löst Sir Harry den Bann, der über die beiden gelegt ist. Je näher man auf die Sache eingeht, desto schwieriger erscheint das Problem, und man muß zufrieden sein, wenn man die Schattenrisse der Charaktere sieht. Für so tiefes Eindringen in die Seelen seiner Helden war Farquhar nicht der Mann. Sie können nun beide dem Zuge ihres Herzens folgen, der sie von allem Anbeginn zueinander drängte, sie sind ein „standhaft Paar" geblieben durch alle Widerwärtigkeiten des Geschicks.

Es ist eine Art Zähmung der Widerspenstigen, mit der wir es hier zu tun haben, doch kann diese durch den Zufall herbeigeführte Lösung dem Psychologen keine volle Befriedigung gewähren. Auch Madam Fickle findet ihren Gatten wieder, doch fehlt dort ganz das Ringmotiv, welches in keiner der genannten Quellen zu finden ist, von dem ich aber gerade überzeugt bin, daß es nicht Farquhars eigene Erfindung ist. Woher er es nahm, ist mir unbekannt; jedenfalls bedeutet diese Lösung einen Fortschritt gegenüber der Durfeys, und für wie wichtig er es selbst gehalten, zeigt ja des Stückes erster Titel deutlich. Kennen wir aber auch nicht die Quelle, aus der dies geschöpft — es erinnert an eine orientalische Erzählung aus den *Arabian Nights* —, so sind wir doch in der Lage, die Verwendung dieses Motivs in der Folgezeit zu verfolgen.

Wieder ist es Lessing, der es als erster angegriffen und in *Minna von Barnhelm* benutzt hat. Über Schröders Bearbeitung unseres Lustspiels, betitelt *Der Ring*, wird an anderem Orte ausführlich gesprochen werden, erwähnt seien hier überdies die dänische Bearbeitung des Stückes

(Ringen — Lystspiel — efter Farquhar og Schröder, Kopenhagen 1868) und die eines Ungarn, namens Bajza (A. Gyürü: vigjáték németből Schröder után, Bajzarek 1850).

Im englischen Lustspiele sind der Lady Lurewell in ihrem Spiele mit Standard, Sir Harry und Clincher zuletzt die Zügel aus der Hand geglitten, und indem sie Sir Harry aufnahm, hat sie den Spaß, den sie mit dem Obersten machte, mit einer Stunde tiefsten Wehs und herzzerreißenden Jammers bezahlt, dafür aber auch die Wonne der Wiedervereinigung mit dem Jugendfreunde genossen. Viel programmäßiger läuft die von ihr gegen den Alderman Smuggler und den heuchlerischen Vizard angezettelte Intrige ab. Die vierte Szene des zweiten Aktes gehört zu den bühnenwirksamsten, die je geschrieben worden sind. Der Alderman, der Bankier der Lady, der sie betrügt, wo er kann, bringt ihr auf ihre Aufforderung hin Geld, ungefähr 150 Guineas. Schwer nur rückt der alte Filz mit den Goldstücken heraus. Er jammert herzerweichend über die schlechten Zeiten: *„Trading is very dead; what with paying the taxes, raising the customs, losses at sea abroad, and maintaining our wives at home, that bank is reduced very low"* und der sittenstrenge Bürger, der sich rühmt: *„I have been very instrumental in the reformation of manners"*; der dafür gestimmt hat, daß man die Schauspielhäuser niederreiße und alle unzüchtigen Frauenzimmer, alles was Putz und Tand liebt, aus dem Pfarrsprengel hinauspeitsche; der durch sein eigenes frommes Beispiel veredelnd einzuwirken sich bewußt ist, derselbe Mann unterbricht, vom Sinnenreize gekitzelt, seine salbungsvollen Beteuerungen fortwährend durch Ausbrüche der Verzückung über diese Augen, diese Lippen, diese Hand, die hübsche, sanfte, weiße, und rückt mit seinem Antrag immer deutlicher heraus. *„Buss and guinea, buss and guinea!"* ruft er, indem er ein Goldstück in seinen Mund steckt. Er will aber mehr als nur *buss* und die komische Situation erreicht ihren Höhepunkt. Es ist wahrhaft ein echt Farquharscher Einfall. Er will das Geld nur unter der Bedingung geben, daß . . . u. s. w. Dieses Geld gehört aber gar nicht ihm, und die Lady charakterisiert den Fall treffend, indem sie leise zur Parly sagt: *„Here's a villain now so covetous, that he*

won't wench upon his own cost, but would bribe me with my own money." Daß sie sich an dem alten Sünder rächen will, finden wir begreiflich. Scheinbar geht sie auf seine Absichten ein. Wenn es dunkel geworden, möge er sich in Frauenkleidern in ihr Haus schleichen, das übrige werde sich ergeben.

Doch wozu bis zum Abend warten? Eine kleine Abschlagszahlung kann der Unverschämte gleich erhalten. Auf die Meldung, daß Sir Harry seine Visite mache, schickt sie Smuggler in ein Seitenkabinett und lenkt mit einem jener *salti mortali* im Gespräche, die bei Farquhar so natürlich herauskommen, die Unterhaltung mit dem Lebemann auf den alten Kaufmann. Den Liebesbeteuerungen eines Mannes könne sie doch nicht glauben, der nicht einmal in Geschäftsangelegenheiten sein Wort halte. Smuggler hat Sir Harry, lügt sie ganz unverfroren, einiger unlauterer Manipulationen beschuldigt, und noch dazu öffentlich.

Das geht selbst Sir Harry über den Spaß. Einen Augenblick lang ist selbst er außer sich und ruft nach seinem Wagen. Er will in die City und den alten Schurken um die *Royal Exchange* peitschen. Er ist ja im Hause, meint boshaft die Lady. Dann braucht er nur einen Knüttel. Die Dame wünscht aber keinen öffentlichen Skandal in ihrem Hause. Sir Harry ist inzwischen ruhiger geworden und verspricht, mit der Ruhe eines Philosophen zu prügeln.

Nun wird in der fünften Szene auf der Bühne geprügelt. Überhaupt liebt Farquhar diese Art der Unterhaltung des Publikums, die nun freilich keine edle genannt werden kann, deren Wirksamkeit aber niemand wird leugnen können, der z. B. einmal Molières *Le Médecin malgré lui* auf der französischen Bühne gesehen hat. Sir Harry bedauert unendlich, gezwungen zu sein, den Gentleman zu belästigen, aber Smuggler nehme den Knüttel und schlage ihn, das müsse er fordern, und da sich dieser natürlich weigert, einen Baronet anzurühren, so muß Sir Harry ihn mit dem Knüttel bearbeiten. Er beginnt damit, und je wuchtiger die Schläge auf den bürgerlichen Würdenträger niedersausen, desto höflicher beteuert Sir Harry, er scherze nur, desto artiger bittet er um Entschuldigung und zuletzt, als dem Alten die Geduld reißt und er Mord und Totschlag schreit, schlägt er ihn nieder und traktiert ihn, als er sich

wieder erhoben, unausgesetzt mit den kräftigsten Hieben, so daß Smuggler taumelt und dabei sein Notizbuch auf den Boden fallen läßt, welches seine „Geschäftsgeheimnisse" enthält. Dabei ist Sir Harry der liebenswürdigste Mensch auf Gottes Erdboden: „*Sir, I beg you ten thousand pardons! but I am absolutely compelled to 't, upon my honour, sir, nothing can be more averse to my inclinations, than to jest with my honest, dear, loving, obliging friend, the alderman.*"

Nicht genug daran, muß Lady Lurewell in dem Moment eintreten, aber der Dichter läßt sie nicht nur passiv sich an dem köstlichen Schauspiele weiden, dessen Schöpferin sie ist, sondern sie greift selbst aktiv ein und erhöht so die komische Wirkung dieser in der ganzen Anlage nicht gewöhnlichen Prügelszene. Smuggler fleht sie um Schutz an. „*Well, well, I'll bring you off*", entgegnet das mitleidsvolle Weib, das gleich beim Eintreten ausgerufen: „*O Lord, Sir Harry's murdering the poor old man.*" Ihre Fürbitte ist aber ganz eigener Art. In dem dem Alten unbekannten Französisch feuert sie Sir Harry noch recht an: „*Seigneur, frappez, frappez! — Frappez plus rudement, frappez!*" Sie bedauert den Alten: „*I wonder you are not ashamed! A poor reverend honest elder! It makes me weep to see him in this condition, poor man! — Now the devil take you, Sir Harry —*", und die edle Helferin, welche eben Sir Harry zurückgehalten, Smuggler aufgeholfen, vollendet den Satz, nur für Wildair und das Publikum verständlich, — „*for not beating him harder!*" Begütigend verspricht sie dem Alderman nachts „Genugtuung". Die will er sofort haben. Sie wird ihm, indem ihm Sir Harry Schnupftabak in die Augen streut. Gepeinigt von brennendem Schmerze und blind verläßt er unter Weherufen die Bühne, und Sir Harry gibt in Blankversen seiner Genugtuung über die ruhige, leidenschaftslose Rache Ausdruck.

Der Anblick des geprügelten und gepeinigten Alderman hat aber die grausame Lady nicht gerührt, die eigentliche Abrechnung folgt erst am Abend. Diese Prügelszene[1]) war

[1]) Wahrscheinlich ist dieselbe erst später in das Drama hineingekommen und ist „*the new scene added to the part of Wildair*", von welcher z. B. die Vorrede zur Farquhar-Ausgabe von 1736 spricht; sonst könnte nur noch die zweite Szene des dritten Aktes gemeint

ein improvisiertes Vorspiel zur Verschönerung des Programmes. Erst in der dritten Szene des vierten Aktes führt Parly den verkleideten Alderman in ein dunkles Kabinett, wohin die Lady bald nachkommen werde. Während er ihr zwei Schilling Trinkgeld gibt und ihr nächstens ein Paar seidene Strümpfe mitzubringen verspricht, die er seiner Frau stehlen werde, macht sie sich an den Taschen seines Weiberrockes etwas zu schaffen.

Diesmal will aber die Lady zwei Fliegen mit einem Schlage treffen. Auch Vizard ist zum Rendezvous geladen. Wir wissen von früher her, daß sie den Heuchler haßt, aber es ist ein Fehler im Aufbau des Dramas, daß wir sie nie mit ihm beisammen gesehen, daß sie auch nichts von seinen Anschlägen weiß, so daß wir kein spezielles, aus dem Stücke selbst hervorgehendes Motiv für ihre Handlungsweise gegen ihn geltend machen können.

Vizard wird gleich nach Smuggler von der Parly eingeführt, jedoch nicht ins Kabinett, sondern er bleibt in dem ebenfalls dunklen Raume vor demselben stehen und erwartet die Lady, welche nach Parlys mit zwei Küssen belohnten Aufklärungen aus dem Kabinett kommen soll. Onkel und Neffe trennt nunmehr bloß eine dünne Holztür und beide umgibt das Dunkel der Nacht, wieder einmal eine recht originelle Situation, welche die fleißige Benutzung Farquhars durch andere Dichter rechtfertigt. Vizard ruft in rhythmischer Prosa, in schwungvollen Worten, die Nacht an, die gnädig des Liebenden Schritte lenkt und in deren Reiche alle sklavischen Formen beiseite gelegt werden, in deren Machtbezirk Heuchler die Wahrheit sprechen und ihr wahres Gesicht zeigen dürfen: *„Our hungry appetites, like the wild beasts of prey, now scour abroad to gorge their craving maws; the pleasure of hypocrisy, like a chained lion once broke loose, wildly indulges its new freedom, ranging through all unbounded joys.“* Smuggler hört diesen Hymnus auf die Nacht und die *„generous villany“* und wähnt seinen Neffen, dessen Stimme er erkennt, von einem bösen Geiste besessen, da

sein, in welcher Clincher sen. Sir Harry von seinem Schwimmgürtel erzählt, doch tritt darin Sir Harry zu sehr in den Hintergrund, als daß man schreiben könnte: *„A new scene added to the part of Wildair“*.

er so „*profanely*“ spreche wie ein von einem Dichter besessener Mime. Diese Worte versteht zwar der Lobredner der Nacht nicht, aber eine Stimme hat er doch aus dem Kabinett gehört und nimmt an, es sei die der Lady. Solche Unwahrscheinlichkeiten mußten wir schon in *Love and a Bottle* bei Farquhar mit in den Kauf nehmen.

Der Alte macht sich das zu nutze und will Vizard auf die Probe stellen, ein Gedanke, der ihm sehr leicht kommen kann, da er eben so unheilige Reden von seinem Neffen gehört hat. Das folgende Gespräch mag wohl für die Charakteristik des Heuchlers sehr lehrreich sein, in den Gang der Handlung fügt es sich weniger natürlich ein. Selbst wenn wir keinen Anstoß daran nehmen, daß Vizard die Stimme seines Onkels nicht erkennt, auch der Lady wird er, vor der Tür stehend, welche sich ihm zum Genusse der lange ersehnten Liebeswonne öffnen soll, nicht sein ganzes Herz öffnen und lange Vorträge über Heuchelei und Wahrheit halten. Farquhar scheint dies selbst gefühlt zu haben und darum läßt er ihn wohl mit seinem Hymnus auf die Nacht beginnen, damit er gewissermaßen in der Stimmung und unter der Suggestion der Nacht jede Vorsicht vergesse und seine ganze Seele enthülle. Tatsächlich hat er damit alles getan, was zur Rettung dieser Szene zu tun war. Die vermeintliche Lady Lurewell mag, nachdem er in dem Hymnus auf die Nacht so eigentümliche Töne angeschlagen hat, mit einigem Rechte fragen, wo er seine „*sanctity*“ gelassen habe. Er hinwiederum bleibt sich konsequent, wenn er erwidert: „*I left it where it has only business, with daylight; 'tis needless to wear a mask in the dark.*“ Treffend zählt er weiter die Vorteile auf, welche anderen aus dem Umgange mit dem Heuchler erwachsen. Wer mit ihm sein Vermögen verschwendet, ist kein Verschwender; wer sich mit ihm besäuft, bleibt im Rufe der Heiligkeit. In seiner Gesellschaft kann nichts Verdammenswertes geschehen, so gut ist sein Ruf. Darum darf auch die sittenstrengste Dame mit ihm in Lüsternheit sich ergehen, an ihre Ehre wird niemand zu rühren, an ihre Unschuld niemand zu tasten wagen. So möge denn auch sie das Glück der Liebe nicht verzögern, denn das fühlt sie ja wohl, daß er s i e vor allen anbetet und verehrt.

Man stelle sich nur den vor sinnlicher Begierde zitternden Vizard vor und man wird ihn alles das sagen lassen, aber viel kürzer und hastiger, in fliegendem Atem, in heißer Liebesbrunst; doch sonderbarerweise hat gerade an dieser Stelle, in welcher die Leidenschaft allein das Wort hat, der Dichter dem Dialoge, der feinen Dialektik in demselben eine Aufmerksamkeit geschenkt, an die wir bei ihm sonst nicht gewöhnt sind. Ist schon die erste Hälfte des Dialogs im Tone verfehlt, so muß man gegen die zweite nicht nur denselben Vorwurf in erhöhtem Maße erheben, sondern auch den Gegenstand des Gespräches unangemessen finden.

Farquhar hat in seinem Erstlingstücke eine ähnliche Szene, die aber dazu führt, daß zwei Männer einander an den Hals fliegen, von denen einer den andern für das angebetete Weib gehalten hat. Hier sucht er nach einer andern Lösung. Als Lady Lurewell die beiden in so gefährliche Nähe brachte, konnte es nur in ihrem Plane liegen, beiden eine Enttäuschung in ihrem Liebeswerben zu bereiten, welche dadurch noch grausamer werden mußte, daß jeder von des andern Absichten erfuhr und so eine gegenseitige Entlarvung der beiden Heuchler bewirkt wurde. Sie konnte aber dabei höchstens daran denken, daß die Heuchelei Vizards in Bezug auf die Sittenstrenge werde offenbar werden. Daß er sich so ganz und gar enthüllen werde, ging über ihre Erwartungen, und daß ihr nächtliches Zusammentreffen zur Enterbung des Neffen durch den Onkel führen werde, hatte sie nicht vorausgesehen und nicht beabsichtigt. Das aber brauchte der Dichter, um die Niederlage Vizards zu einer vollständigen zu machen, und dagegen wäre ja auch nichts einzuwenden, daß auch im Drama das Schicksal des Menschen Absichten fördert oder hemmt, aber nie ganz rein zur Tat werden läßt. Überdies ließ sich aus dieser Erweiterung des ursprünglichen Planes eine köstliche Szene herausschlagen und an einer solchen Gelegenheit ging Farquhar nicht vorüber, ja nach seiner Art zu arbeiten ist es sogar wahrscheinlich, daß diese Szene als erste vor seinem geistigen Auge stand und aus ihr erst der Gedanke der Enterbung hervorwuchs.

Vizard entwickelt das Motiv seiner Heuchelei. Es heißt Interesse. Er hat einen alten Onkel, der sich ein beträchtliches Vermögen erschwindelt hat, aber ein Geizhals ist, der an dem

Mammon hängt, überdies ein Heuchler, der vor gar keiner Gaunerei zurückschrickt, wenn sie Profit verspricht, aber an anderen „Heiligkeit" liebt. Diesem „*most knavish, precise, covetous old rogue that ever died of a gout*" will er durch seinen „*zeal and sobriety*" ein Testament herauslocken, das ihn zum Erben macht, und ist der Alte einmal tot, dann wird er mit einem Sechsergespann über dessen Grab dahinrasseln, um der habgierigen Seele zu zeigen, in wie vornehmer Weise er das Geld auszugeben verstehe. Es ist allerdings eine Versuchung, der es schwer wird zu widerstehen, dem alten Geizhals so seine Charakteristik durch den Neffen ins Gesicht sagen zu lassen und dem Erblasser noch vor seinem Tode den lachenden Erben entgegenzustellen. Da überdies damit der poetischen Gerechtigkeit Genüge getan wird, indem Vizard enterbt wird, so übersah Farquhar umso leichter das Unpassende dieser Erklärungen in Vizards Munde, zu jener Stunde, in jener Stimmung, an Lady Lurewell gerichtet. Daß Smuggler die Rede darauf bringen will, ist natürlich, aber ebenso natürlich, daß der liebelechzende Vizard sich darauf nicht einlassen wird. Kaum hat Vizard seine Beichte abgelegt, so sieht er ein Licht auf sich zukommen und entflieht.

Mit ihm sind wir fertig, nun wird der arme Alderman gefaßt. Der Kellermeister sucht zwei Löffel, welche eben verloren gegangen sind, entdeckt das alte Weib, findet in ihrer Tasche die Löffel (Parly hatte sie schlau hineinpraktiziert, als sie an dem Kleide Smugglers sich zu schaffen machte), und da auch die herbeigeeilte Lady Lurewell den Unglücklichen nicht erkennen will, wird er als Dieb ins Gefängnis abgeführt. Vor seinem Abgange flüstert sie ihm noch zu: „*Consider, consider, sir, that you're a compound of covetousness, hypocrisy and knavery, and must be punished accordingly.*"

Den Akt aber beschließt sie mit den Versen:

„*Still may our sex thus frauds of men oppose,*
Still may our arts delude these tempting foes:
May honour rule, and never fall betray'd,
But vice be caught in nets for virtue laid!"

Es geschieht dem Alderman übrigens nichts Ernstliches, als daß er einige Stunden in Newgate zubringt, wo er mit seinem ehemaligen Kommis Clincher zusammentrifft. Er er-

scheint noch einmal im Hochzeitshause Sir Harrys, um die Enterbung Vizards förmlich auszusprechen. Seine Drohung, sich für das Geschehene zu rächen, hat nur den für ihn unangenehmen Effekt, daß das seinerseits fallengelassene Notizbuch mit seinen Geschäftskniffen produziert und das Gespenst des Gerichtes vor ihm heraufbeschworen wird.

Doch der auf der Jagd nach *Plots* und Verwicklungen unermüdliche Farquhar hatte noch immer nicht genug Handlung und er hat noch eine zweite Haupthandlung erfunden und durchgeführt, welche als sehr originell bezeichnet werden muß, aber wohl zu dem Kühnsten gehört, was selbst die damalige Literatur hervorgebracht hat. Farquhar hat sich keine Mühe genommen, zwischen dieser und den anderen Handlungen einen innigeren Zusammenhang herzustellen, wußte er doch, dieses Thema müsse, entsprechend behandelt, ohne Rücksicht darauf, ob es hineinpasse oder nicht, eine gewaltige Zugkraft ausüben.

Man denke! Vizard hat die Absicht, die Aufmerksamkeit Sir Harrys von „seiner" Lady Lurewell abzulenken, darum wendet er das probate Mittel an, welches Farquhars Intrigant auch schon in *Love and a Bottle* versucht hat, ihn anderswo zu engagieren. Der Zufall ist ihm günstig. Sir Harry verlangt wirklich nach der Adresse eines Mädchens, der er den Hof machen könnte, bis er seine Liebe gefunden: „*You have store, I'm sure, you cunning, poaching dogs make surer game, than we that hunt open and fair.*" Diese Worte sind auch für Vizard deutlich genug, er weiß, welche Art von Ware sein Freund will. Aber „*love and revenge inspire his politicks*"! Vizards Verwandte Angelica, die mit ihrer Mutter in der Stadt lebt, hat seine Liebeswerbungen zurückgewiesen, weil sie in ihm den Heuchler erkannt hat. Der Ärger über diese Niederlage arbeitet noch in seinem Innern; sich an der spröden Cousine rächen und dabei Sir Harry von Lady Lurewell ablenken — der Gedanke ist doch zu verführerisch! Und so reift denn in seiner schwarzen Seele der wahrhaft teuflische Plan, Sir Harrys Aufmerksamkeit auf seine Cousine zu lenken, ihn dabei aber glauben zu lassen, diese sei eine Dirne und deren Mutter die gefällige Kupplerin, welche sie im Bordell hält. Er gibt ihm einen Empfehlungsbrief mit, in welchem er tatsächlich schreibt, sein Freund sei ein sehr reicher und

eleganter Mann, der im stande wäre, Angelica glücklich zu machen, und die feste Absicht habe, sie zu heiraten. Sir Harry hat er natürlich einen Text vorgelesen, der für ein Bordell paßt. Was sich für den komischen Dichter, wenn er skrupellos ist, aus diesen Voraussetzungen ergibt, ist leicht zu ermessen. Ein eleganter Lebemann, der ein anständiges Haus für ein Bordell und ein sittsames Mädchen für eine Dirne, deren Mutter für eine Kupplerin ansieht und auch so behandelt!

Mit 20 Guineas in der Tasche betritt er im zweiten Akte das vermeintliche Haus der Freude, das ihm anfangs zu stattlich und zu vornehm vorkommt, so daß er schon an einen Irrtum glaubt, aber die eintretende Lady Darling scheint ihm ganz das Aussehen einer gefälligen Mama zu haben und so gewinnt er schnell seine Sicherheit und Keckheit wieder. Auf ihre Frage nach seinem Begehr antwortet er: *„Pleasure"! „Then, sir, you have no business here"*, versetzt die Alte, aber der Brief Vizards beruhigt sie nicht bloß über die ehrlichen Absichten des vornehmen Freiers, sondern schmeichelt auch ihrer mütterlichen Eitelkeit und aus dem Umstande, daß sie als gute Mutter die ausgezeichnete Partie mit dem Aufgebot aller ihrer Kräfte zusammenbringen möchte, erklärt sich ihr nahezu kriecherisch-freundliches Benehmen gegen Sir Harry und die mehr als mütterliche Nachsicht, mit der sie seine beleidigenden Reden behandelt. Gerade solch eine Mutter braucht Farquhar, denn nur diese konnte durch ihre Reden Wildair so lange in seinem Wahne erhalten. Diese ihre Freundlichkeit läßt ihn auch ihre von Tugendhaftigkeit und Sittenstrenge erfüllten Reden nur als Heuchelei betrachten. „Sie putzt die Sünde so sittsam-religiös auf, daß der Teufel selbst kaum seine Tochter in ihr erkennen würde", meint Sir Harry.

Schwankend wird er wieder, als Angelica selbst erscheint. Ein sechzehnjähriges, bildhübsches Mädchen, mit dem Reize der keuschen Unschuld geschmückt, tritt sie dem Lebemann entgegen, von dessen unverwüstlicher Laune und Eleganz sie schon sprechen gehört hat und dessen persönliches Wesen ihr gleich im ersten Momente sympathisch ist, ja an den sie alsbald ihr Herz verliert. Der Anblick dieser unschuldsvollen Schönheit macht ihn betroffen: *„How innocent she looks! How would that modesty adorn virtue, when it*

makes even vice look so charming!" Er spricht damit denselben Gedanken aus, welchem in Bezug auf seinen Vorläufer auf der Bühne, auf Roebuck (im ersten Stücke), Leanthe Ausdruck geliehen. Er wagt es nicht, „die Frage zu stellen". Sie deutet seine immer größer werdende Verlegenheit als Zeichen ihres Triumphes über sein schon gefesseltes Herz und will ihn vollends für sich gewinnen. Auch ihre Ausdrucksweise ist so fein und geistreich, aber *„she's a whore, and I will"*. So fragt er sie denn, ob sie nicht Singvögel liebe. Er hat nämlich, fährt er fort, ihrer ein Nest, die schönsten Goldfinken, die je in einem Käfig sangen. Es sind ihrer zwanzig. Das ist doch eine hübsche Zahl. Er glaubt, deutlich genug gewesen zu sein, sie hält ihn für wahnsinnig und geht enttäuscht hinaus mit den Worten: *„Sir Harry, when you have learned more wit and manners, you shall be welcome here again."* In 20 Guineas liegt also zu wenig *„wit and manners"*, mehr hat er aber nicht bei sich. Zehn oder zwölf Goldstücke will er sich von dem eben mit seinem Diener Dicky eintretenden Clincher jun. ausleihen. Dieser ist nämlich wirklich ein Verwandter Angelicas und kommt der Mama und ihr seine Aufwartung machen.

Erst in der dritten Szene des dritten Aktes befinden wir uns wieder in Lady Darlings Hause und hören zunächst einen Monolog Angelicas, in welchem sie über den gesellschaftlichen Zwang klagt, der besonders schwer auf den Frauen laste. Je enger der Raum begrenzt wird, innerhalb dessen sich ihre Worte bewegen dürfen, desto weiter schweifen ihre Gedanken; was nach außen hin ihren Ruf erhält, zerstört ihre innere Ruhe; kurz ihre *„chief virtue"* ist nur *„ceremony"*! Aus diesen Schranken der Weiblichkeit möchte sie gern heraus, lieben und hassen dürfen, wie es ihr Herz heischt. Ja, beklatschen und verleumden geht an, jedoch die Stimme der Wahrheit darf im Gespräch nicht gesprochen werden.

Dieser kurze Monolog ist sehr lehrreich. In seiner leidenschaftlichen Aufregung geht das Mädchen allerdings zu weit, wenn es alle weibliche Zurückhaltung für Komödie erklärt, aber der weiblichen Prüderie, die damals bereits als Reaktion gegen die Epoche der Zügellosigkeit in die Erscheinung zu treten begann, zeigt es in kräftigen Worten

die Größe des Opfers, das sie dem äußeren Scheine bringt, und kühn und furchtlos hält es dieser innerlich unwahren, unkeuschen, sich selbst zerstörenden Prüderie den Spiegel vor. In dieser Angelica steckt etwas von einer Frauenrechtlerin, sie ist ein Sir Harry ins Weibliche übersetzt, nach Wahrheit, Offenheit, Haß und Liebe lechzend, von den Ketten der Weiblichkeit hart gedrückt.

Ein Bild gesunder Sinnlichkeit, dabei ein unverdorbenes, lebensfrohes Wesen, dessen Freude nur durch die Fesseln des Zwanges getrübt wird, ist diese Angelica gewissermaßen die jüngere Schwester der Lurewell, von deren Verbitterung, Männerhaß und Ränkesucht sie noch frei ist, mit der sie aber die Verachtung des Scheines, den Drang nach Freiheit und die innere Unverdorbenheit teilt. Schröder hat aus diesem Gefühle heraus Frau von Darling ihrer Tochter Henriette öfters den Vorwurf machen lassen, sie sei eine eifrige Schülerin der Baronin Schönhelm. Dazu wollen aber die 16 Jahre des Mädchens nicht recht stimmen, nichts liegt ihrem Charakter ferner, als was man nach ihrem Alter von ihr erwarten würde: Angelica ist keine Naive. Überhaupt ist der Charakter, wie ihn Farquhar zu zeichnen versucht hat, sehr widerspruchsvoll und eine Lösung der Widersprüche ist nicht gegeben. Der passive Teil bei der Vizardschen Intrige konnte entweder eine Naive sein, das wäre das sechzehnjährige, bildhübsche Mädchen gewesen, von welchem Vizard im ersten Akte spricht, und indem diese Sir Harrys Reden nicht verstanden, aber in aller Unschuld beantwortet hätte, wäre die Unterhaltung für das Publikum vornehmlich in dem Dialog gelegen gewesen und aus den Sir Harry-Angelica-Szenen hätte ein Congreve etwas Köstliches zu machen verstanden. Bei Farquhar ging es aber mit der Naiven nicht. Der Gegenstand von Wildairs mißleiteter Begehrlichkeit konnte auch eine Prüde sein, ein etwas älteres Frauenzimmer, das die Andeutungen des Liebhabers verstanden hätte. Dann hätte der Spaß aber nicht so lange dauern können als es der Dichter nötig hatte. Überdies wäre wahrscheinlich jede von beiden bei dem Spiele passiv geblieben. Farquhar suchte sich anders zu helfen. Seine Angelica sollte selbst miteingreifen; z
Harry fühlt sie sich durch eine Verwandtschaft der S

hingezogen, aber derselbe Mann, den sie lieben muß und den sie gewinnen möchte, flößt ihr Abscheu ein durch die Gemeinheit seiner Absichten und seiner Sprache, derselbe Mann verletzt ihren keuschen und reinen Sinn auf das gröblichste. An Interesse gewinnt dadurch wesentlich die Handlung, aber Farquhar hätte dann, damit nichts an die Naive erinnere, Angelica ein paar Jahre zugeben, andrerseits ihre Sprache ganz und gar natürlich hinfließen und gar keine Anklänge an die Prüde hören lassen sollen. Dann wäre Angelica ein einheitlich durchgeführter und in jeder Beziehung interessanter Charakter.

Die Abwehr des zweiten Angriffes auf ihre Ehre ist übrigens viel energischer als das erstemal. Sie fragt ihn direkt, ob er sie liebe, glaubt seinen leidenschaftlichen Beteuerungen nicht, die nichts bewiesen, als daß er galant sei; wenn er sie aber wirklich liebe, könne er vielleicht auch in ihrem Herzen die Flamme der Gegenliebe entzünden, das hänge von seinem Betragen ab. Solle sie ihn nicht als den verworfensten seines Geschlechtes verabscheuen, so dürfe er über die Grenzen der *„strict modesty“* nicht hinausgehen. Hier sowie an einer früheren Stelle, da sie zimperlich erklärt, ihn letzthin nicht verstanden zu haben, und ganz in der Art der *Précieuses* bei Molière kunstvolle Phrasen drechselt, wird sie ihrem Charakter ungetreu und spielt die Prüde. Doch ungekünstelte Entrüstung gibt ihr die Worte ein, mit welchen sie den Liebhaber davonjagt, da er frech erklärt: *„I think now, fifty guineas is a very fine offer for your strict modesty as you call it.“* Sie will seine Impertinenz in christlicher Nächstenliebe lieber auf Rechnung eines Hirndefekts als der Ungezogenheit setzen. Diese zweite Niederlage ist ihm ganz unerklärlich.

Noch ein dritter Angriff muß versucht werden (Vizard treibt ihn dazu), diesmal im Burgunderrausch. Da ist die Zunge freier, der Mut kühner. Angelica ahnt jetzt, daß Vizard der Urheber dieses schändlichen Komplotts sei. Den betrunkenen Sir Harry will sie durch ihre Diener hinauswerfen lassen, doch unter diese wirft er Geld und schiebt [illegible] zur Tür hinaus, welche er hinter sich verschließt. Angelica [illegible]zt in seiner Gewalt. Sie fühlt es und in aufrichtiger

Herzensangst fleht sie den Verführer an, von ihr zu lassen. Sie ruft die bessern Instinkte in seiner Seele zu ihrem Schutze auf, doch er spottet nur über die erhabene Sprache ihrer Not (sie spricht hier in Blankversen). „*This is the first whore in heroics that I have met with*", meint er lachend; das habe Nathaniel Lee mit seinen *Rival Queens* verschuldet. Er spricht, wie er glaubt, eindrucksvollere Prosa: „*Can your virtue bespeak you a front row in the boxes? No; for the players can't live upon virtue. Can your virtue keep you a coach and six? No, no, your virtuous women walk a-foot. Can your virtue hire you a pew in a church? Why, the very sexton will tell you, no. Can your virtue stake for you at picquet? No. Then what business has a woman with virtue? Come, come, madam, I offered you fifty guineas: there's a hundred.*" Auf der andern Seite malt er ihr die Herrlichkeiten des Mätressentums in den verlockendsten Farben aus. Sie bleibt fest, und obwohl er sie in seiner Gewalt hat, hindert ihn doch eine ihm bisher unbekannte Scheu daran, ihr nahezutreten. Er ruft die Mutter zu Hilfe. Jetzt erst begreift diese, als er schon sehr deutlich geworden, aber selbst in diesem kritischen Augenblicke läßt Angelica Sir Harry nicht ganz fallen. Sie weiß, erklärt sie der vor Entsetzen ganz starren Mutter, daß Vizard der Verführer ist, und nun klärt sich alles auf.

Sir Harry kenne jetzt seine Pflicht, redet besonders die Alte auf ihn ein, entweder — oder, und ehe er sich mit Vizard schlägt, wählt er die Heirat. Wir wissen, daß er nicht feig ist, aber so sehr er auch über seinen Fall spöttelt, der leichte Falter ist nun doch gefangen und er hat sich von Angelica leicht und gern fangen lassen. Der Schauspieler hat gerade hier Gelegenheit, sein volles Können in einer sehr dankbaren Rolle zu zeigen. Wie der so sicher auftretende Weltmann bei der allmählichen Lüftung des Geheimnisses, da ihm das Gemeine seiner Handlungsweise immer deutlicher zum Bewußtsein kommt, immer mehr von seinem Selbstvertrauen verliert, wie er sich immer unbehaglicher zu fühlen beginnt, wie seine Verlegenheit von Minute zu Minute wächst und wie er endlich ganz zusammenknickt und trotz seiner Redegewandtheit nicht mehr als „*yes*" herausbringt, das mußte, wenn es fein nuanciert gegeben wurde, dem Publikum die Kunst des Dichters und besonders des Schauspielers im

schönsten Lichte zeigen. Zum Schlusse kommt alles im Hause der Lady Darling zusammen, wo die Hochzeit Sir Harrys gefeiert werden soll, und das ist auch — außer Vizards Ablenkungsplan — der einzige Zusammenhang zwischen den anderen Handlungen und der eben erzählten. Die „Moral" des Stückes gibt Wildair in den Schlußversen:

„In vain are musty morals taught in schools
By rigid teachers, and as rigid rules;
Where virtue, with a frowning aspect stands;
And frights the pupil from its rough commands.
But Woman —
Charming Woman can true converts make,
We love the precept for the teacher's sake.
Virtue in them appears so bright, so gay;
We hear with transport, and with pride obey."

Angesichts dieser erdrückenden Fülle von zu verarbeitendem Stoff gewinnt die Frage nach dem Aufbau des Dramas an Bedeutung. Es ist selbst für einen Meister der Technik keine geringe Leistung, dieses Material klar und übersichtlich anzuordnen und dabei doch dem Zwecke steter logischer Entwicklung sowie der Unterhaltung des Publikums gerecht zu werden. Im ersten Akte hat er alle Forderungen befriedigt, die man vernünftigerweise stellen kann: eine klare Exposition gegeben, uns mit den wichtigsten Charakteren bekanntgemacht (außer Angelica) und die Pläne vor uns aufgerollt, an deren Ausführung geschritten werden soll. Er hat beide Haupthandlungen sehr geschickt vorbereitet. Indem er Vizards Kränkung über seine Abweisung von Seite Angelicas zum Ausgangspunkte wählt, verstärkt er dieses Motiv zur Rache durch die Notwendigkeit einer Ablenkung Sir Harrys von Lady Lurewell und gibt sehr passend die Anregung zu der scheußlichen Bordell-Intrige durch die Frage Wildairs nach einer leichteren Dame. Ist so die eine Handlung eingeleitet worden, so werden uns auch für die zweite die Voraussetzungen gegeben in der zu Tage tretenden Rivalität der drei männlichen Personen des Aktes und in der ebenso deutlich zum Ausdruck gebrachten Absicht der Lady, alle zu Narren zu halten. Die Rückkehr Sir Harrys, respektive die Kunde

davon, der Lady durch den Obersten übermittelt, bringt den Stein ins Rollen und in dem Paket Liebesbriefe, welches der Oberst zur Weiterbeförderung übernimmt, liegt nicht nur eine Einladung für Wildair, sondern auch die sichere Erwartung köstlicher Unterhaltung für das Publikum.

Auch der zweite Akt ist noch verhältnismäßig leicht zu überblicken. Nachdem uns der Dichter das edle Brüderpaar Clincher jeden in seiner besonderen Narrheit vorgestellt und uns mit Spässen über das *Jubilee* die Zeit vertrieben hat, läßt er nach dieser Ouverture Sir Harry den ersten Angriff auf Angelica wagen und Clincher jun. sowie Dicky das Lustige dieser Szenen erhöhen. Daß dieser Mißerfolg den Helden des Stückes nicht abgeschreckt hat und daß er zu einem zweiten Angriff rüstet, erfahren wir unzweideutig. Während wir auf diesen warten, lachen wir herzlich über das Gespräch zwischen dem Alderman und der Lady und sind Zeugen der zwar ans Possenhafte grenzenden Prügelszene, die aber von unwiderstehlicher Komik ist und von Rapp z. B. die Krone des Stückes genannt wird. Farquhar hat uns also mit zwei Handlungen bedient, die an sich ergötzen, die erste originell und von pikantem Reiz erfüllt, die andere possenhaft, aber hinreißend komisch. Daneben überbringt der Oberst dem Baronet die Liebesbriefe, wir können uns an des ersteren schmählicher Niederlage weiden und als Folge dieser Post hören wir noch in diesem Akte eine im geistreich-witzelnden Tone der Zeit geführte Unterhaltung zwischen Sir Harry und der Lady. Auch dieser Akt verdient noch keineswegs den Vorwurf, den man gegen das Ganze erhoben hat: er ist nicht regellos, sondern ganz übersichtlich, wenn auch nicht mehr so wie der erste; dafür ist er aber viel unterhaltender, ja es gibt in dem ganzen Akte außer der kurzen Szene, da Vizard seine Pläne schmiedet, keine ernste Situation, alles und jedes ist auf die Lachmuskeln berechnet, und die Rechnung stimmt.

Den dritten Akt füllen zwei Handlungen aus. In der dritten Szene wagt Sir Harry einen neuerlichen Angriff, holt sich aber eine noch empfindlichere Niederlage und würde sich vielleicht zurückziehen, wenn nicht Vizard im richtigen Moment seinen Mut wieder belebte. Einen größeren Raum nimmt die Bestrafung des Obersten für seine Eifer-

sucht ein. Die Anordnung ist die gleiche wie im zweiten Akte. Nachdem die „Haupthandlung“ um einen Schritt weitergeführt ist, muß dem Publikum wieder derbere Kost vorgesetzt werden. Die Angelica-Intrige ist französische Küche und ein pikantes Gericht für Feinschmecker; für den englischen Gaumen stellte der erfindungsreiche Koch den Kleidertausch zwischen Clincher sen. und dem Dienstmanne Tim (in vielen Ausgaben Tom) Errand, die Sinnestäuschung des Obersten, die Prügel, mit welchen er Clincher bedenkt, und den kläglichen Abzug des letzteren in den Kleidern des Dienstmannes auf den Tisch. Das Gericht mundet vortrefflich und läßt überdies auf eine noch bessere Fortsetzung schließen. Die Frage nach den Schicksalen der beiden, von denen jeder in des andern Kleidern herumläuft, drängt sich von selbst auf.

Aber auch für empfindsame Seelen hat der Dichter vorgesorgt und dem Tone, welcher bald nachher in der englischen Literatur so beliebt wird, präludiert er im letzten Teil des Auftrittes, da Lady Lurewell, nachdem sie Clincher sen. weggeschickt hat, ihrer Dienerin Parly gegenüber ihr Herz ausschüttet und in dem Tone einer Richardsonschen Heldin die Geschichte ihrer Verführung erzählt. Der Schluß hat allerdings keinen Richardsonschen Beigeschmack. Für ihren Männerhaß und den Entschluß der Rache findet sie die kräftigsten Akzente, und wenn dem weiblichen Teil des Publikums vielleicht die Tränen in die Augen traten und das Gefühl des hinschmelzenden Mitleids in deren Herzen nach Ausdruck rang, so wurden diese rührseligen Herzen durch die tapfere Lady zum Schlusse schnell wieder aufgerichtet und mit dem Fanfarenstoß, der die Frauen zum Kampfe gegen die Männerwelt aufruft, endet dieser von so wechselnden Stimmungen erfüllte Akt. Die ersten Szenen sind wie bei Farquhar meistenteils vorbereitend; Standard werden durch Vizard die Augen geöffnet über die Rolle, die ihn die Lady gegenüber Sir Harry hat spielen lassen, und gereizt nimmt er Tim Errand als Duellboten auf. Die zweite Szene hat mit keiner der Handlungen etwas zu tun. Clincher sen. macht sich lächerlich. An und für sich recht amüsant, hätte sie ganz gut wegfallen können, dann wäre der Akt ganz gut gegliedert.

Die Vorbereitungen zum Duell und die Erteilung des Auftrages an den Dienstmann leiten ihn ein. Nun muß eine Unterbrechung eintreten, bis der Dienstmann sich seines Auftrages entledigt. Während dieser sind wir in Lady Darlings Hause und verfolgen Sir Harrys Liebeswerben. Daran schließt sich in ganz logischer Aufeinanderfolge die Kleidertauschgeschichte und nach gelungener Rache verfällt die Lady in eine wehmütig-sentimentale Stimmung — auch das ist aus dem Leben gegriffen: auf die erste Trunkenheit des Sieges pflegt eine Einkehr in sich selbst zu folgen —, in welcher sie ihre Enthüllungen macht. Wie aufmerksam man auch die Untersuchung führen mag, von einer Regellosigkeit, von einem wirren Durcheinander ist bisher keine Spur zu entdecken. Wir hätten bisher nur eine Szene zu opfern (die zweite).

Die Verwirrung hebt erst mit dem vierten Akte an und diese ist umsoweniger zu verzeihen, als eine übersichtliche Anordnung hier gar nicht so schwer war. Farquhar will zunächst die Duellgeschichte weiterführen. Das geschieht in der ersten Szene, wo Sir Harry von dem Obersten direkt gefordert wird und diesem gegenüber in seiner ruhig-überlegenen Art über das Duell, zumal einer Frau wegen, spöttelt. Es soll nun das Ringmotiv hereingezogen werden. Warum unterbricht er, da sie schon auf den Punkt gekommen sind, das Gespräch der beiden Männer durch den Volksauflauf gegen Clincher sen.? Dafür ist kein vernünftiger Grund vorhanden. Das konnte ohne Unterbrechung zu Ende geführt werden, hernach ergab sich die Notwendigkeit einer Unterbrechung dieser Handlung von selbst, mußte doch Sir Harry erst Gelegenheit suchen, der Lady den Ring an den Finger zu stecken. In der Zwischenzeit konnte nun Farquhar die Erlebnisse des Dienstmannes Clincher sen. und die Tim Errands als derb-possenhafte, aber gelungene Intermezzi an uns vorübergehen lassen. Die beiden Parallelszenen hätten nacheinander kommen müssen und eine kleine Verschiebung in der Anordnung der einzelnen Teile der ersten Szene hätte die Übersicht wieder hergestellt. Der Dialog zwischen Sir Harry und dem Obersten wäre erst ganz zu bringen gewesen. Dabei war es nur nötig, die Worte Sir Harrys: „*We must fly this place,*

else that cluster of snob will overwhelm us", auszulassen, dann folgten der Volksauflauf, das Erscheinen des Konstablers und daran anschließend Szene 2.

So konnte die Zerreißung des Dialogs vermieden werden, welche nur dann einen Sinn hätte, wenn der eingeschobene Teil Tatsachen brächte, die den weiteren Gang des Gesprächs bestimmen. Die Nebeneinanderstellung der beiden Parallelszenen ist allerdings ihrer Wirkung sicher, aber vom technischen Gesichtspunkte aus hätte auch zwischen ihnen eine engere Verbindung hergestellt werden sollen. Es sieht das Gerüst in seiner jetzigen Gestalt gar zu roh gezimmert aus. Nun mußte die Lady noch des Obersten Ring bekommen, damit für den fünften Akt die Voraussetzungen geschaffen würden. Sie empfängt Sir Harry am Abend, knapp bevor sie an ein anderes Werk geht, und die Sache wird sehr schnell erledigt. Diese Szene ist wohl nicht ganz an ihrer Stelle, aber wollte der Dichter die Sache natürlicher machen, so hätte er zu viel ändern müssen; es ist tatsächlich sehr schwer, ihr den richtigen Platz anzuweisen, und genau erwogen, scheint es nicht einmal so unnatürlich, daß bei dem gegenseitigen Verhältnis beider Sir Harry nur eine kurze Visite macht, ihr scherzhaft den Ring schenkt und ansteckt und dann davoneilt: er zu seiner Angelica, sie zu ihren Opfern. Die Opferung der eben eingebrachten Schlachttiere Vizard und Smuggler dauert nun bis zum Schlusse des Aktes. Dieser Akt ist also tatsächlich wirr, aber man sieht, wie leicht diesem Übelstande abzuhelfen ist. Von Planlosigkeit ist auch hier keine Rede. Inhaltlich ist er fast ausschließlich possenhaft. Die Geschicke Clinchers, Tim Errands, Vizards und Smugglers sorgen für Heiterkeit, welche nur zweimal einer ernsteren Spannung weichen muß: in dem Gespräche zwischen Oberst und Baronet und in der Ringszene zwischen jenem und der Lurewell. Für Angelica war in diesem Akt kein Raum.

Dafür spielen sich die Geschehnisse des fünften Aktes bis auf die der zweiten Szene (Newgate) alle in Lady Darlings Hause ab. Daß die zweite Szene hier die Einheit des Ortes und die Einheitlichkeit der Handlung unterbricht, mag wohl nicht ganz kunstgerecht sein. Doch der

dritte Angriff endet mit der vollständigen Kapitulation des Angreifers: Sir Harry wird Angelica heiraten. Damit ist eine natürliche Pause gegeben und diese füllt Farquhar mit der Szene in Newgate aus, wo Clincher sen., Smuggler und Tim Errand zusammentreffen. Für die Handlung hat diese Szene wohl sehr wenig Belang; was wir zu wissen brauchen, hätte sich am Schlusse sehr gut erzählen lassen, aber sie ist offenbar wegen des drolligen Gespräches zwischen Smuggler und seinem ehemaligen Kommis geschaffen, gehört im übrigen aber nicht einmal zu den klarsten, sie könnte also sehr wohl gestrichen werden. Freilich müßte dann eine andere Szene eingeschoben werden, denn ehe Sir Harry mit Briefen und Einladungen zurückkehren kann, muß einige Zeit verstrichen sein.

Schwerer verständlich ist aber, wie Oberst Standard in das Haus der Lady Darling kommt. Ist etwa anzunehmen, Sir Harry habe ihm beim Rummer (einer Tavern zwischen Charing Cross und Whitehall), wo sie die Ring-Intrige besprachen (IV, 1), Enthüllungen gemacht und ihn für den Abend in das angebliche Bordell bestellt, damit er dort Näheres über die ihm am Herzen liegende Sache erfahre? Schröder fühlte wohl die Notwendigkeit einer Motivierung dieses Besuches und im dreizehnten Auftritt des fünften Aufzuges entschuldigt sich sein Hauptmann Selting: „Verzeihen Sie! Ein sonderbares Mißverständnis verleitet mich zu dieser Freiheit. Ich sah unten die Equipage des Grafen Klingsberg. . . . Ich würde mich nicht unterstanden haben, ihn hier aufzusuchen; aber der unverschämte Kerl, sein Bedienter, sagte: er sei bei Frauenzimmern, zu denen man füglich geradezu gehen könnte. Ich war ungeduldig, eine Erklärung vom Grafen zu haben.“ Dies ist die einzig plausible Erklärung; die hätte uns Farquhar aber auch wirklich geben müssen. Weniger auffällig ist das Erscheinen des jüngeren Clincher. Er ist ja ein Verwandter des Hauses und daß er in seiner Freude über die ihm anheimgefallene Erbschaft zuerst der Lady Darling und Angelica die Mitteilung machen will, ist erklärlich. Auch den älteren Clincher könnten wir uns als Besucher noch gefallen lassen, obwohl wir nicht wissen, was er eigentlich in dem Hause will, in dem er bisher, soviel wir wissen, nicht verkehrt hat, aber schließ-

lich gehört er doch zur Verwandtschaft. Er dürfte nur nicht wie aus der Kanone geschossen gerade in dem Momente hineinplatzen, da sein Bruder sich des Erbes freut. Der Zufall spielt hier eine gar merkwürdige Rolle. Ferner dürfte auch die Absicht nicht so deutlich werden, derenthalben der Dichter die beiden Brüder in diesem Hause vereinigt hat, damit ihnen nämlich der Oberst die Leviten lese.

Bei der Spannung, in welcher man jetzt der Lösung des oder eigentlich der Knoten entgegensieht, sind solche retardierende Momente sehr übel angebracht. Etwas anderes wäre es allerdings, wenn der Dramatiker, um die Spannung bis zum letzten Augenblick zu erhöhen, noch kurz vor dem erwarteten Ende Tatsachen ersänne, welche die Lösung ganz anders gestalten könnten, so daß er uns bis zum Schlusse in Furcht erhielte. Das ist aber hier nicht der Fall, folglich gehören die beiden Clincher nicht her. Die hätten ja schon am Anfang des Aktes abgefertigt werden können oder, wenn schon der Dichter aus Theaterrücksichten am Schlusse alle Schauspieler auf der Bühne beisammen haben wollte, konnten sie ganz zuletzt mit dem alten Smuggler erscheinen, freilich hätten sie und der ehrliche Oberst sich dann kürzer fassen müssen. Daß die Lady Lurewell in der leidenschaftlichen Erregung über die gemachte Entdeckung sich über jeden Anstand hinwegsetzt und dem Ungetreuen in das Haus seiner Geliebten nacheilt, ist eben durch ihre Stimmung erklärt, nur hätten wir irgendwie hören sollen, wie und was sie erfahren hat. Zuletzt muß auch noch Smuggler herbei. Er erkundigt sich nach Vizard und teilt mit, daß er ihn enterbt. Wenn der Mann als Onkel Vizards auch zur Verwandtschaft gehört, so ist sein Erscheinen hier im Hause auch wieder nur der Rücksicht auf die Schauspieler zuzuschreiben und weniger natürlich. Der fünfte Akt verdient nicht den Tadel, er sei wirr und unregelmäßig, wohl aber einen andern, der noch schwerer wiegt: er ist nicht durchdacht. Nur *ein* Gedanke war dabei maßgebend: die Schauspieler alle (außer Vizard) zu einem Schlußtableau auf die Bühne zu bringen, und dieser Gedanke war so mächtig, daß ihm Wahrscheinlichkeit und psychologische Entwicklung vielfach geopfert

wurden. Dieser Akt ist sehr flüchtig gemacht, schon die mangelnden Verknüpfungen beweisen dies, doch ist der Schluß ein allseits befriedigender.

Worin liegt also das Unregelmäßige, Wirre und Uneinheitliche, welches man in diesem Stücke hat finden wollen? Wir erfahren aus Farquhars *Preface to the Reader,* daß es als kein „*exact play*" galt, und wenn wir mit diesem von allen nachgesprochenen, ja in der Folgezeit verschärften Urteil — machte man doch aus „*not exact*" wüst, wirr, uneinheitlich etc. — vergleichen, was unsere Untersuchung über den Aufbau des Lustspiels ergeben hat, so finden wir, daß die Ergebnisse der letzteren mit jenem nicht übereinstimmen. Wir haben zugegeben, der vierte Akt könne in seiner jetzigen Gestalt diesen Eindruck machen, aber auch bei näherem Zusehen erkannt, daß eine kleine Verschiebung der Szenen die Gliederung scharf hervortreten läßt, wir haben an dem fünften Akte gar vieles auszusetzen gehabt, aber den Eindruck des Unregelmäßigen, Wirren und Wüsten macht das Stück nicht. Von Einheitlichkeit läßt sich allerdings nicht sprechen, aber wollte man daraufhin die dramatischen Erzeugnisse der Engländer untersuchen, so würden sehr wenige, selbst Shakespeares Stücke nicht, die Probe bestehen. Das englische Publikum will nun einmal eine Menge von *Plots*, und wenn es dann dem armen Dichter nicht voll und ganz gelingt, alle diese Strahlen in einem Brennpunkte zu vereinigen, wenn Verknüpfung und Motivierung manches zu wünschen übrig lassen, dann fällt die Kritik über ihn her und schilt sein Werk uneinheitlich.

c) Schlußbetrachtung.

Welche Vorbehalte die Kritik auch machen mochte, eines mußte sie zugeben, weil es sich als Tatsache nicht aus der Welt schaffen ließ, daß *The Constant Couple* gefallen und unterhalten hatte. Freilich hielten dies viele mehr für ein Verdienst des vortrefflichen Wilks, aber da sich Farquhars Prophezeiung nicht erfüllte, da mit dem Verschwinden dieses Schauspielers von der Bühne nicht auch Sir Harry zum *Jubilee* ging, scheint doch treffender zu

sein, was in Wilks' Biographie von Curll (1733) die Verse ausdrücken:

„Farquhar, by writing, gain'd himself a name,
And by Wilks Farquhar gain'd immortal fame."

Ein nicht unbedeutender Anteil an dem Erfolge gebührt gewiß dem Dichter. Das Stück muß also außer seinen zahlreichen und mit Vorliebe hervorgehobenen Mängeln auch gewisse Vorzüge besitzen.

Die Fabel des Stückes ist nicht ganz frei vom Dichter erfunden, er hat Quellen benutzt. Welcher Dichter hätte das nicht getan? Die Wiedervereinigung eines seit zwölf Jahren getrennten Liebespaares und das tolle Spiel der zur Männerhasserin gewordenen weiblichen Hauptperson mit allen ihren Liebhabern mag er D'Urfeys *Madame Fickle* entlehnt haben, zur Lurewell mag vielleicht Mrs. Manly Modell gesessen sein. Was tut's? In jenem Drama ist aber ebensowenig wie in der Biographie der letztgenannten Dame des Motivs auch nur Erwähnung getan, welches hier von so großer Wichtigkeit ist, nämlich des Ringmotivs. Ob nicht auch dieses irgendwoher entlehnt ist, wissen wir nicht, ich halte es für wahrscheinlich, ohne daß damit dem Ruhme des Dichters nahegetreten würde. Wenn auch ferner die Idee des Männerhasses und Intrigenspiels aus jenen Quellen geflossen sein mag, so sind die Intrigen in der angeblichen Vorlage ganz anderer Art und von dem durch einen Liebhaber an seinen Nebenbuhler bestellten *Billet-doux* lesen wir dort ebensowenig wie von dem nächtlichen Rendezvous zwischen Onkel und Neffen und dem Löffeldiebstahl oder vorher von der Prügelszene Wildair-Smuggler. Eine Handlung allerdings ist die Kopie einer in den *Adventures of Covent Garden* erzählten Geschichte: der Austausch der Kleider zwischen Clincher und dem Dienstmann und die Sinnestäuschung des eifersüchtigen Liebhabers.

Aber unsere bis ins Detail durchgeführte Untersuchung hat gezeigt, daß, wenn auch Farquhar diese *Adventures* nicht selbst verfaßt hat, der Vorwurf des Plagiats hier ein ganz unbegründeter ist. Für Vizards scheußlichen Plan und dessen Durchführung, für die Handlung Wildair-Angelica

hat man ebenfalls keine Quelle gefunden und so ergibt sich denn, daß in Bezug auf die Handlung Farquhar trotz allem, was er benutzt hat, als frei schaffender Dichter gewaltet hat. Er hat den Stoff, welchen ihm teils das Leben, teils Bücher, teils seine Phantasie geliefert haben, im ganzen und großen zu einem harmonischen Ganzen vereinigt, wenn auch einzelne Teile bisweilen den wünschenswerten Zusammenhang vermissen lassen.

So ist das Band zwischen der Haupthandlung und der Wildair-Angelica-Affäre von Anfang an kein sehr festes und er hat es auch in der Folge durch keine anderen zwischen den beiden Handlungen hergestellten Verbindungen zu festigen gesucht. Der Mittelpunkt, von welchem alle anderen Handlungen ausstrahlen, ist die Person der Lady Lurewell, sie ist gewissermaßen die Spinne, welche in der Mitte ihres Gewebes sitzt und nach allen Seiten hin ihre Fäden zieht. Sie hat, um das Gespinst dichter und fester zu machen, auch der Kreuzfäden nicht vergessen, die zwischen den anderen hin- und herlaufen. Sie führt Wildair mit dem Obersten und mit Smuggler, den Obersten mit Clincher sen., Smuggler mit Vizard zusammen, und wenn hie und da die Arbeit etwas nachlässig ist, die verbindenden Fäden manchmal sogar fehlen, wie im einzelnen aufgezeigt worden, so haben es andere Kreuzspinnen nicht besser gemacht. Eine Eigentümlichkeit hat dieses Gespinst wohl, durch welche es sich von den in der Wirklichkeit hergestellten unterscheidet. Die Fliegen verfangen sich meist darin, wie es die böse Spinne plante, durch das System von Kreuzfäden, welche sie untereinander in Verbindung bringt, beschleunigen sie nur die Erfüllung ihres Geschickes und eine trägt zum Verderben der andern bei, indem sie durch ihre Bewegungen einander gegenseitig noch mehr in das Gewebe verwickeln. Die Unheilbringerin muß aber plötzlich zu ihrem Erstaunen sehen, daß zwei Fliegen sich untereinander wider sie verbinden, daß sie das von ihr gesponnene Netz benutzen, es erweitern und sie hineinverstricken, ja sie läßt sich gern fangen. Das ist das Wunderbare und in der Natur nicht Gesehene.

Unter den gefangenen Fliegen summt eine in einem ganz eigentümlichen Tone. Daß es ihr in dem Netze nicht

behagt, begreift sich wohl; sie ist aber so unbescheiden, nicht nur die Freiheit zu begehren, sondern weit weg zu wollen in die Heilige Stadt. Das gibt viel Spaß und der reiselustigen Jubiläumsfliege wird nach einer saftigen Moralpredigt über das Lächerliche ihrer Reisegelüste das Blut ausgesaugt. Wie die Spinne nach einem festen Plane arbeitet, der freilich oft erst bei näherem Zusehen kenntlich wird, so ist auch derjenige, welcher die Instinkte des Tieres leitet, in unserem Falle der Dichter, ganz planmäßig verfahren, und obwohl er nicht allein die Arbeiten der einen Spinne zu überwachen hatte, sondern daneben auch ein zweites Gewebe sich entwickeln sah (Wildair-Angelica), hat er sich einen ganz klaren Blick bewahrt, ja in seiner Ängstlichkeit war er zu sehr darauf bedacht, daß dieser Plan auch anderen sichtbar werde, und hat darum die Verbindung zwischen den beiden Gespinsten vernachlässigt. Unregelmäßig ist also das Drama nicht (ausgenommen zum Teile der vierte Akt), dagegen in den Details nicht mit der erforderlichen Sorgfalt ausgeführt, dem Zufalle ein zu großer Spielraum gelassen und der fünfte Akt überhastet.

In der Charakteristik der Hauptpersonen hat sich der Dichter höhere Aufgaben gestellt als seine Vorgänger, ja höhere, als er lösen konnte. Ward findet Sir Harry schamlos und den Eindruck, den er auf uns macht, unangenehm, Steele spricht ihm im *Tatler* (Nr. 19, 23. Mai 1709) *„wit and humour“* ab, aber der Wirkung, die seine Darstellung übte, konnte sich das Publikum niemals entziehen, auch wenn kein Wilks auf den Brettern agierte, und „unangenehm“ wurde der Mann nicht, weil er mitten in dem Kreise der frommen Heuchler mit offenem Freimut sich zu der Theorie der Lebenslust und Lebensfreude bekannte und weil er dabei doch durch alle seine Damen gegenüber rücksichtslosen Worten den Ehrenmann hindurchblicken ließ. Sein Verkehr mit Angelica mag für uns zu pikante Kost sein, aber einen Rückschluß auf die moralische Schlechtigkeit seines Charakters erlaubt er nicht; man muß bedenken, wo und in wessen Gesellschaft er sich wähnt, und andrerseits sich ganz aufrichtig die Frage vorlegen, wie viele man für schlecht halten müßte, wenn man über alle diejenigen den Stab bräche, die heutzutage in einem solchen Falle ähnlich

handeln würden. Wirkt auf der einen Seite die Natur in ihm erquickend, so nimmt er andrerseits als gewandter und kluger Weltmann durch das Leichte und Gefällige seines Auftretens für sich ein, wenn man ihn mit den verschiedenen Narren vergleicht, die ihn umgeben. Er stellt den Welt- und Lebemann nach der sympathischen Seite dar, ohne dessen Auswüchse, wir würden höchstens wünschen, daß er weniger der Mode der Zeit folgte und weniger über alles witzelte, für uns hat er zu viel von jenem für das englische Drama so verhängnisvoll gewordenen „*wit*".

Eine ganz neue Figur auf der englischen Bühne war auch der Oberst, der erste Schritt vom polternden Krieger hinweg zu dem bis zur Peinlichkeit ehrenhaften und biederen patriotischen Soldaten, natürlich als Übergangsfigur noch nicht ganz frei von den Schlacken der altgewohnten Bühnenfigur; schwer zu zeichnen war eine Lurewell, für deren Charakter er nur den Männerhaß infolge trauriger Erfahrungen den angeführten Quellen entnehmen konnte (mit der Emilia der *Adventures* hat sie nichts zu tun), während es seine Aufgabe blieb, auch in diesem Weibe eine Verfechterin der Wahrheit und Offenheit gegenüber der Heuchelei zu schaffen, ohne sie die Grenzen der Tugendhaftigkeit überschreiten zu lassen. Nicht ungeschickt in der Kunst des Intrigierens, lebenslustig und unterhaltungsüchtig, ist sie im Innern doch verbittert über erlittene Unbill und von einer ans Sentimentale anklingenden Liebessehnsucht erfüllt. Dieser Charakter birgt manche Widersprüche in sich und drängt nach einer Weiterentwicklung. Nimmt man die Verbitterung aus der Seele dieses Weibes und läßt sie weniger sicher nach außen auftreten, so hat man das Bild Angelicas, welche beileibe keinen Kontrast zur Lurewell abgeben soll, wie Rapp meint. Sie ist die ins Jugendfrische übersetzte Lurewell, mit demselben Drange, die Fesseln der Konvenienz von sich zu werfen, und lieben wie hassen zu dürfen nach Herzenslust: dieselbe Energie nach außen hin, doch ohne den pessimistisch-wehmütigen Zug der andern, mit klaren Augen festen Blickes in die Welt sehend, die ihr Glück und Liebe geben soll. Die Mutter ist der Tochter gegenüber eine Null, beschränkt und gutmütig, ohne jede Energie, die Parly tritt hier noch zu wenig hervor. Vizard

ist keine neue Figur, dagegen wurde auf den Alderman große Sorgfalt verwendet und der habgierige, wollüstige alte Frömmler ist mit charakteristischen Strichen gezeichnet, ja ich möchte sagen, von allen Figuren des Stückes am besten gelungen. Von den beiden Clincher ist der ältere, der dem Kaufmannsladen entlaufene reiche Mode- und Reisenarr, viel besser getroffen als sein jüngerer Bruder, bei dem das Bäuerlich-Ungeschickte, ja Rohe und die mißglückten Versuche, sich auf den *Beau* herauszuspielen, vornehmlich von dem Schauspieler herausgearbeitet werden müssen, wie es dem Darsteller seines Dieners Dicky ja gelungen ist. Alles in allem, ist die Zeichnung der Charaktere der am wenigsten befriedigende Teil der dichterischen Tätigkeit Farquhars und es ist meist bei Ansätzen und Strichen geblieben. Sein Verdienst ist es aber, über die Routine hinausgewollt und neue Wege gewiesen zu haben.

Seinen Dialog findet Pope *„pert and low"*:

„What pert, low dialogue has Farquhar writ!" (Nachahmungen des Horaz, 1. Epistel des 2. Buches: *To Augustus*). Horace Walpole meint in einem Briefe an die Gräfin Ossory (Strawberry Hill, 14. Juni 1787): *„Farquhar's plays talk the language of a marching regiment in country quarters."* Er ist wirklich kein Künstler im feinen Dialog nach französischer Art, er führt nicht die Klinge eines Congreve, das muß zugegeben werden, wenn Walpoles Urteil auch auf unser Stück nicht paßt und wohl im Hinblick auf den *Recruiting Officer* und den Stand Farquhars gefällt wurde. Er hat sich diesmal übrigens Zurückhaltung auferlegt und seiner Ansicht nach keinen, unseres Erachtens wenige unzüchtige Ausdrücke und Wendungen zugelassen. Er hat es versucht, wenigstens in den Bordell-Alderman-Szenen, die Manier der Franzosen nachzuahmen, welche eine bekannte politische Größe dieser Nation (Talleyrand) später einmal dahin charakterisiert hat, die Sprache sei da, um die Gedanken zu verhüllen; er hat, statt wie früher, derb, aber offen zu sein, jetzt bisweilen die zweideutige, lüsterne Sprache der französischen Komödie gesprochen; aber im ganzen und großen bleibt er auch hier natürlich, nur fehlt ein gut Teil seiner früheren Wildheit. Aber auch hier bewundern wir die Lebhaftigkeit und den natürlichen Fluß

seines Dialogs und die Frische, die durch das ganze Stück weht. Wortspiele und Witzeleien halten bei ihm selten den Gang der Handlung auf und damit kommen wir auf jenen Punkt, der auch bei unserem Drama den Erfolg entschieden hat.

Er hat den Sinn des Wortes Drama erfaßt und seine Komik liegt in der Handlung, in den Situationen. Diese möglichst wirksam zu gestalten, hat er eine außerordentliche Erfindungsgabe, er bekundet ein eminentes Geschick in der raschen und natürlichen planmäßigen Durchführung seiner zahlreichen *Plots*, weiß überall die komischen Pointen herauszufinden und herauszuarbeiten, so daß bei ihm auf der Bühne immer Leben und Bewegung herrscht und das Bedürfnis nach Unterhaltung stets Befriedigung findet, zu welchem Zwecke er die niedere possenhafte Komik nicht bloß nicht meidet, sondern sogar mit sichtlicher Vorliebe verwendet. Das Pikante, in dem er sich hier versucht hat, und die Angelica-Szenen, welche man sonst gern missen würde, sind als allerdings mißglückter Versuch in diesem Genre literarhistorisch von Interesse. Er hat ja gezeigt, daß er auch ohne „*smut*" aus seinem Füllhorn so viele Gaben verstreuen kann, daß er es wirklich nicht nötig hatte, Anleihen bei den Franzosen zu machen, gibt es doch der komischen Situationen in diesem Stücke eine schwere Menge. Mußte das Stück schon durch diese belustigend wirken, so steigerte den Beifall der stark ausgeprägte Drang nach Offenheit und Wahrheit, der überall hervorbrach, jener frische Hauch, der immer weht, wenn Natur sich gegen Heuchelei empört, wenn das Individuum das Recht auf freie Betätigung seiner Kräfte und auf ungehindertes Ausleben seines Ich in hartem, wenn auch nicht siegreichen Kampfe verteidigt. Indem er gegen die Heuchelei der Übergangszeit in seiner frischen Naturkraft losschlug und sich dabei doch von Zoten fernhielt, dämmerte es in den Köpfen der Zuschauer wie eine dunkle Ahnung auf, daß Sittlichkeit sich wohl mit Lebenslust, Natur mit Wahrheit paare, und erwärmend stieg diese Ahnung in die Herzen der nun doch einmal fürs Leben geborenen Menschenkinder und begeisterte Zurufe entrangen sich ihren Kehlen, die scheinbar dem trefflichen Mimen Sir Harrys galten, in

der Tat aber dem scheidenden Ritter des freien Lebensgenusses, welcher, der neuen Zeit weichend, ihr das Erbe der Wahrhaftigkeit vermachte.

Mag die Charakteristik schwach, der Dialog nicht fein, die Verknüpfung und Motivierung nicht sorgfältig durchgeführt, das Pikante unnötigerweise hineingezerrt und überdies mißlungen sein, *The Constant Couple* macht der technischen Fertigkeit in der Anlage, dem Erfindungsreichtum, der komischen Gestaltungskraft, dem nach dem Natürlichen drängenden und weisenden Geiste und den gesunden Moral- und Lebensbegriffen des Dichters alle Ehre.

Es ist mir unfaßbar, wie man gerade dieses Stück ein „verwildertes" (Tiecks Kritische Schriften, II, p. 363) nennen konnte.

VII.

Reiseberichte und Liebesbriefe.

Während der Erfolg des Farquharschen Lustspiels den Direktor von Drury Lane mit stolzen Hoffnungen für die Zukunft seines Unternehmens erfüllte und auch das Theaterpublikum der Hauptstadt den jungen Offizier mit Achtung nannte und sich noch reichen Genuß von seinem natürlichen Witze versprach; während eine mißgünstige Kritik in ohnmächtiger Wut den kühnen Eindringling aus dem Reiche des Thespis hinauszudrängen suchte, in dem er so schnell heimisch geworden war, oder in erkünstelter Verachtung sein Dasein ignorierte, genoß der leichtlebige junge Mann die materiellen Früchte seiner Arbeit.

Selbst der Tod des Altmeisters der englischen Dramatik machte keinen tieferen Eindruck auf ihn. In einem Briefe an eine von ihm geliebte Dame schreibt er darüber: „*I come now from Mr. Dryden's funeral — The pomp of the ceremony was a kind of rhapsody and fitter, I think, for Hudibras than him, because the cavalcade was mostly burlesque; but he was an extraordinary man, and bury'd after an extraordinary fashion; for I do believe there was never such another burial seen. The oration, indeed, was great and ingenious, worthy the subject, and like the author, whose prescriptions can restore the living, and his pen embalm the dead. And so much for Mr. Dryden, whose*

burial was the same with his life: variety and not of a piece. The quality and mob, farce and heroick; the sublime and ridicule mixt in a piece, great Cleopatra in a hackney-coach."

Dieser Brief, an sich interessant durch die Charakteristik Drydens, würde durch den Ton, in welchem er gehalten ist, Befremden erregen müssen, selbst bei der Annahme, Farquhar habe nicht zu des alten Dichters Freunden und Bewunderern gehört, klingt doch etwas wie verhaltener Spott und ein nur mit Mühe unterdrücktes übermütig-mitleidiges Lachen hindurch. Es gibt aber im Leben viele Vorfälle, die so komisch sind, daß die ernsthafte Stimmung nicht standhält, und sollte das auch nur teilweise richtig sein, was Wilson in seinem Leben Congreves über die Schicksale von Drydens Leichnam berichtet, ehe derselbe neben Chaucer und Cowley in dem *Poets' Corner* seine Ruhe finden konnte, so begreift man den Ton des Briefes.

Am 10. Juli 1700 weilt unser Dichter in einer kleinen Hafenstadt am Ausflusse der Maas. Aus Briel *(The Brill)* in Südholland richtet er ein Schreiben an einen Freund, den er Sam nennt. Über diese Reise des Dichters wird so Verschiedenartiges in den späteren Biographien berichtet (die älteren, wie Ware, Chetwood u. s. w., bringen gar nichts darüber), daß es gut sein wird, zunächst den Inhalt der drei auf dieselbe bezüglichen Briefe Farquhars in Kürze wiederzugeben, da diese doch der Ausgangspunkt für alle Kombinationen sind. Nebenbei sind sie auch als Beispiele für den Briefstil Farquhars nicht unwichtig.

An einem Mittwoch gegen 4 Uhr nachmittags kommt er in Harwich an und um 11 Uhr nachts geht er an Bord eines Paketbootes. Dort hört er von einem Mr. L—r, daß der Herzog von Gloucester gestorben sei. Dieser Gentleman fährt nämlich als Eilbote mit der Trauernachricht nach Loo, wo der König eben weilt. Ein gewaltiger Sturm erhebt sich. Nur die von Zeit zu Zeit aufflammenden Blitze zeigen der Mannschaft, was sie zu tun hat, das Rollen des Donners übertönt die Stimme der Menschen. Die Wogen empören sich offenbar dagegen, den Überbringer der Unglückspost hinüberzutragen, oder sie trauern in ihrer Weise um den Verlust Seiner Hoheit. Auf des Dichters Leben hat es die Vorsehung nicht abgesehen, er wäre auch nie

weniger bereit zu sterben als jetzt, denn nie hatte er noch so viel Geld bei sich. Am Donnerstag leiden sie unter den Folgen der Seekrankheit. Freitag früh kommt die holländische Küste in Sicht. Während er mit seinem Glase hinsieht, wird er von einer hohen Welle zum *Dutchman* getauft. Sie kommen über die *Bar* an der Maas. Der Anblick des Rheins heilt ihn von dem Glauben, die Themse sei der schönste Fluß der Welt; der Rhein steht so hoch über jener wie *„a pair of oars before a scullar"*. *„This day at eleven we landed at the Brill"*, heißt es weiter.

Seine Phantasie hat ihm bisher immer Enttäuschungen gebracht. Diesmal übertrifft die Wirklichkeit *„the shadow"*. Die Holländer sind die größten *Beaux* der Welt, nur *„more noble and substantial"*. Ein holländischer Kanal mit einer stattlichen Reihe blühender Bäume auf jeder Seite und etwa zwanzig Brücken über ihn gelegt, eine von der andern nicht weiter entfernt als sechzig oder siebzig Schritte, oder ein kräftiges holländisches Weib, das mit einem Scheuerlappen und warmem Wasser die Steine vor der Tür so lange reibt, bis sie ganz blank und glänzend sind, machen beide den wohltuenden Eindruck der Reinlichkeit und des ästhetischen Sinnes und darin besteht ihre *„finery"*. Wie stolz und stattlich fährt so ein Schiffer dahin, das Ruder in der Hand, die Pfeife im Munde, *„with liberty seated in one whisker, and property in t'other"*; kurz, die Engländer haben keinen Grund, die Holländer zu verachten, dieses saubere, nette und freiheitliche Volk, und sollten sie vielmehr bewundern anstatt der windigen Franzosen. Er ist im Begriffe, nach Rotterdam zu fahren. Solange er noch eine Pistole (Geld) hat, wird ihn sein Freund nicht in England sehen.

Der nächste Brief, an denselben Freund gerichtet, trägt die Aufschrift „Leyden, October 15. 1700". Der Dichter ist inzwischen krank gewesen und dem Tode nahe, ist aber wieder ziemlich hergestellt. Was er über Holland gehört oder gelesen, stimmt gar nicht zu seinen Beobachtungen. Die holländischen Rechtsgelehrten wollen wirklich dem Rechte zum Siege verhelfen und sind keine Rabulisten wie die englischen Sachwalter. Darum ist auch der Sinn für das Recht im Volke lebendiger. In den Niederlanden

streiten sie nicht über religiöse Fragen und lassen jeden nach seiner Fasson selig werden. Die Holländer sind keine Trunkenbolde, wie man es ihnen in England andichtet, sogar das Volk zeigt Abscheu vor einem Betrunkenen; daß die Schiffer mehr trinken, bringt ihre Beschäftigung mit sich. Daß es aber keine Bettler in Holland gibt, hat er nicht bestätigt gefunden. Die Engländer kennen eben das Land entweder nur als Kaufleute oder als durchreisende Vergnügungsausflügler, sie sollten die holländische Sprache lieber lernen als die französische. Er trifft mit einem Kaufmann zusammen, der in Irland zugrunde gegangen ist und hier durch Förderung der Regierung wieder allmählich emporkommt. Dabei rühmt er die kluge Handelspolitik der Niederländer. Der Tag, an dem er schreibt, ist regnerisch. Der Brief wird durch einen nach London zurückkehrenden Gentleman überbracht werden.

Einer Dame, von deren Gesundheit und Wohlergehen das seinige ganz und gar abhängt, schreibt er vom Haag am 23. Oktober (New Style): *„The king came hither last night about eleven from Loo, and if the weather prove fair, designs for England next Wednesday.“* Die letzten 14 Tage hindurch war es sehr stürmisch. Holland ist jetzt nichts anderes als ein großes leckes Kriegsschiff, das auf dem Ozean herumgeworfen wird. Ein großer Teil ist überschwemmt. Lord Westmoreland hat sie (?) gestern bewirtet. Betreffs eines Briefes in persönlichen Angelegenheiten der Dame weiß er nicht, ob er ihn jetzt dem Lord Albemarle geben soll oder erst in England.

Ferner haben wir ein Gedicht von ihm *To a Lady, being detain'd from visiting her by a storm*, in welchem er sich mit Leander an der Küste von Sestos vergleicht und über die Kälte der Geliebten klagt. Dazu kommt noch folgende Stelle aus einem vorliegenden andern Briefe: *„I recollect that some few months ago I was in a foreign country, far from my relations to comfort me, or friends to assist me; a stranger to the place, more to the language; like a child among savage beasts. I had no companion, but a brute more savage than they, who betray'd me into the hands of a villain, that wou'd have ruin'd me past redemption, had not providence sent a gentleman to my rescue, who is now at Richmond dying*

for love of me. This deliverance, I think, may make sufficient amends for the present loss.“ So läßt er nämlich eine Dame sprechen, welche in ihrem Hause beraubt worden ist und welche er in dem Briefe zu trösten sucht. Dieser Dame ist demnach das Abenteuer passiert, welches hier erzählt ist, und der in Richmond weilende liebeskranke Retter ist wohl er.

Das vorliegende Material stellt die Reise selbst außer Zweifel und gibt auch über die Zeit ziemlich zuverlässigen Aufschluß. Er reiste von London ab, ehe der Herzog von Gloucester gestorben war (der Bote teilt ihm diese Nachricht erst mit). Der Herzog, ein elfjähriger Knabe, starb nun am 29. Juli 1700 a. St. Farquhar reiste also vor diesem Tage ab, und zwar nur sehr kurze Zeit früher (der Eilbote holt ihn in Harwich ein). In Briel landet er am 10. August n. St. und an demselben Tage (einem Freitag) schreibt er den ersten Brief. Wir wissen also, daß er die Reise gegen Ende Juli a. St. antrat und anfangs August a. St. in Briel war. Genau stimmen die Daten aber keineswegs, was jedoch mit Rücksicht auf die Kalenderverwirrung jener Zeit nicht wundernehmen kann. Der dritte Brief trägt zwar keine Jahreszahl, stammt aber offenbar aus demselben Jahre. Der Dichter besuchte also Briel, dann wahrscheinlich Rotterdam, erkrankte hierauf schwer, erholte sich aber wieder, besuchte Leyden, wo er einmal bei einem Bekannten aus Dublin speiste, zuletzt wartete er im Haag günstigeres Wetter ab, um nach England zurückzukehren. Dorthin kam der König aus Loo. Der Herzog von Westmoreland gab einen Schmaus, bei welchem der Dichter anwesend war; ob auch der König, kann aus dem Briefe nicht entnommen werden. Auch daß Farquhar im Gefolge des Königs zurückkehrte, lesen wir nirgends. Im August kam er an, Ende Oktober reiste er wieder zurück. An Geld fehlte es ihm wenigstens in der ersten Zeit nicht.

Theophilus Cibber war der erste, der der Meinung Ausdruck lieh, Farquhar sei „*probably upon military duty*“ in Holland gewesen, und was er als wahrscheinlich hinstellt, haben die meisten späteren Biographen zur Tatsache gemacht. Das vorliegende Material berechtigt uns keineswegs zu diesem Schlusse, ja da von einer militärischen

Mission mit keiner Silbe gesprochen wird, ist diese Annahme sogar höchst unwahrscheinlich. Wieso die *Nouvelle Biographie universelle* dazu kommt, diese Reise als eine Flucht vor den Gläubigern zu bezeichnen, konnte ich nicht entdecken. Daß diese Version falsch ist, zeigt der erste Brief, in dem Farquhar von seinem „Reichtum" spricht und nicht früher zurückkehren will, ehe alles Geld vertan ist. Am natürlichsten ist es wohl, die Sache so zu erklären: Die Theater-Saison war im Juli geschlossen worden; er hatte ein hübsches Stück Geld beisammen, bedurfte wohl auch der Erholung, überdies trieb ihn eine unglückliche Liebe von dem Orte (Näheres S. 148), endlich hatte er wahrscheinlich schon damals die Verpflichtung übernommen, im nächsten Jahre die Fortsetzung des *The Constant Couple* zu liefern. So entschloß er sich denn zu einer Auslandsreise. Gegen Frankreich zeigt er in allen seinen Schriften eine deutliche Aversion, Holland war damals ein sehr interessantes Land, auch das politische Leben flutete dort stark und den ersten Angriff Ludwigs XIV. erwartete man gleichfalls in den Niederlanden. Endlich weilte der König daselbst, infolgedessen auch viele englische Adelige, von denen ihn vielleicht einer eingeladen hatte. Nur einmal ist von einem Captain L—oe die Rede, mit dem sich Farquhar über die Angelegenheit der erwähnten Dame beraten will. Darum eine militärische Mission als den Grund seiner Reise hinzustellen, scheint mir ungerechtfertigt; Cibbers Autorität genügt da nicht, zumal er keine Quelle nennt, was er sonst wenigstens allgemein zu tun pflegt (*„We have been inform'd"*), und selbst nur von einer Wahrscheinlichkeit spricht. Wer die mehrfach genannte Dame war, wissen wir nicht. Daß wir in ihr seine spätere Gattin sehen sollen, ist eine Forderung Leigh Hunts, die in nichts ihre Begründung findet.

Bietet Farquhars Leben überhaupt ein weites Feld für müßige Kombinationen, da so vieles in Dunkel gehüllt, von anderem wieder der Schleier nur teilweise gelüftet ist, so gilt dies insbesondere in Bezug auf sein Verhältnis zu dem schönen Geschlechte. Er selbst schreibt zunächst ein Gedicht auf *Orinda's poems lent to a Lady.* *„Orinda must for Damon intercede"* ist dessen Grundgedanke. Den *„angry mind"* und

die *„rigorous breast"* seiner Caelia zu rühren, sendet ihr Farquhar-Damon Orindas Gedichte. Daß sich unter dem Pseudonym Orinda eine von ihren Zeitgenossen vielgerühmte Dichterin birgt (Catherine Philips, 1631—1664), welche der lesbischen Sappho und der Römerin Sulpitia gleichgestellt und von den größten Dichtern des Zeitalters gefeiert wurde (Cowley schrieb eine Ode auf ihren Tod), ist bekannt; wessen grausamen Sinn aber ihre süßen Töne der sanften Liebe zuwenden sollen, ist nicht zu erraten. Wenn der Dichter auch selbst das Gedicht als eine Nachahmung Ovids bezeichnet, so ist es doch über jeden Zweifel erhaben, daß der Inhalt nicht erfunden ist.

Der Name der Dame, welcher er das in der Sammlung folgende Gedicht gewidmet hat, ist uns bekannt. Die Verfasserin der *Fatal Friendship*, welche gleiche Begeisterung zu wecken vermag durch den Anblick ihrer Schönheit wie durch die Macht ihrer Poesie und zu deren vorgenanntem Stücke die Verse als *„recommandatory copy"* dienen sollten, ist Mrs. Catherine Trotter, eine Schriftstellerin, welche tatsächlich in jüngeren Jahren zu den bekanntesten Schönheiten gezählt wurde und sich als Schriftstellerin einen geachteten Namen machte. *The Fatal Friendship* war ihr zweites Stück und wurde, nachdem *Agnes de Castro* 1696 im Drury Lane-Theater mit großem Erfolge gegeben worden war, 1698 im Lincoln's Inn Fields-Theater aufgeführt. Das Poem dürfte also in diesem Jahre entstanden sein, zu welcher Zeit Miss Trotter im Alter von 19 Jahren stand. Dazu stimmt sehr gut, daß Farquhar anfangs 1699, als die Damen über die *„wantonness"* von *Love and a Bottle* sich beklagten, das Stück an Miss Trotter sandte, *„to stand its trial before one of the fairest of the sex and the best judge"*. In so überschwenglichen Dithyramben er die Daphne auch feiert, im Gegensatze zu dem vorbesprochenen Gedichte ist von einer persönlichen Beziehung oder gar von Liebe auf seiner Seite darin gar keine Rede, woraus aber keinerlei Schluß gezogen werden kann, da mit Rücksicht auf den Zweck dieser Verse das persönliche Moment in den Hintergrund treten mußte. Ob er Miss Trotter geliebt, ob sie die Caelia des ersten Gedichtes ist, das läßt sich weder bestimmt bejahen noch verneinen. Im Zusammenhalte mit dem Tone des Briefes,

den er eben gelegentlich ihrer Anrufung als Schiedsrichterin an sie schrieb, gewinnt es aber den Anschein, er sei zu ihr in keinen näheren Beziehungen gestanden. Keinesfalls ist sie jedoch die Penelope, welcher eine ganze Serie von Briefen gewidmet ist, jene Dame, deren Maske zu lüften man sich bereits verschiedentlich bemüht hat. Ohne uns in kühnen Deutungen zu gefallen, prüfen wir zunächst wieder das uns vorliegende Material.

An einem Mittwoch richtet der Dichter von Gray's Inn aus an eine Dame das schriftliche Ersuchen, ihm seine Briefe zurückzuschicken, wenn sie sie überhaupt noch besitze, da er sie gern veröffentlichen würde, um ein Versprechen erfüllen zu können, das er einem Freunde bezüglich der Lieferung einiger Briefe zu einer Sammlung für den Druck gegeben habe. Er wählt gerade diese, weil die Vorzüge der Dame die Aufrichtigkeit der Liebesbeteuerungen bezeugen werden und weil sie selbst sich lobend über sie geäußert hat. Darum hofft er auch, daß wenigstens diese Briefe in ihrem Kabinette einen Platz gefunden haben werden, wenn schon der Schreiber selbst in ihrem Herzen keinen Raum hatte. Sollte sie die Trophäen zurückverlangen, so wird er sie mit stolzer Genugtuung zurückstellen. Dafür verpfändet er Wort und Ehre wie einst das Herz ihres gehorsamsten Dieners. Er spricht sie mit *Your Ladyship* an, legt sich überhaupt die größte Reserve auf; denn noch ist die Glut nicht völlig erstickt und der Schmerz über die Zurückweisung seiner Liebe bebt noch nach. Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1702, in welchem die Gedichte und Briefe Farquhars veröffentlicht wurden. Die Dame entsprach seinem Wunsche, und was nun an Briefen folgt, soll uns die Geschichte seiner unglücklichen Herzensneigung entwickeln.

Der zweite Brief, geschrieben an einem Dienstagmorgen (ohne Ortsangabe), *„one stocking on, and t'other off"*, ist also das erste schriftliche Dokument des Liebesromans. Seit Montag abends (wahrscheinlich am Tage vorher, nicht eine Woche früher) läuft ihm *„a little lady in a half mourning mantua and a deep mourning complexion"* fortwährend im Kopfe herum, so daß er fürchtet, sie werde sich bald in sein Herz einschleichen. Diese Dame hat ihm geschrieben, und zwar sehr unleserlich, und ihm Ratschläge gegeben,

welche er erwidert. Aus dem leichtbeschwingten und übermütigen Tone des auch vor der Berührung des geschlechtlichen Themas nicht zurückschreckenden Briefes geht hervor, daß Farquhar an dem bewußten Abend den Gegenstand seiner Neigung nur unter einer Maske kennen gelernt und daß ihn ihr geistreiches und witziges Wesen bestrickt hat. Zum Schlusse bedauert er in Versen, daß ihn die Postkutsche gerade jetzt entführe, seine Seele bleibe bei ihr. Sofort scheint er jedoch nicht abgereist zu sein, denn am Donnerstag um 11 Uhr findet er, als er nach einer durchzechten Nacht eben ins Bett steigen will, einen Brief seiner Göttin, in welchem sie ihr Fernbleiben von dem Rendezvous in Bedlam entschuldigt, wo er gestern abends ärgerlich über die von Minute zu Minute wachsende Enttäuschung stundenlang gewartet hat. *„Love and honour“* kämpfen einen schweren Kampf in ihm; aber da kommt ein Freund, erinnert ihn an seine Verpflichtung und fort geht es nun doch nach Essex. Vorher aber rät er ihr eindringlich, sich ernst zu befragen, ob sie ihm geneigt sei und Hoffnung geben wolle oder nicht, damit sie ihn nicht unglücklich mache. Zum Schlusse eine Empfehlung an ihre *„two sister fairies, and so the devil take you all“*. Es hat sich in Essex um eine Hasenjagd gehandelt, wie er im nächsten Briefe erzählt, der die Aufschrift *„Essex, Friday morning“* trägt. Eine Charakteristik der Weiber in Essex *(„butcher's meat“)*, ein paar recht bedenkliche Späße, ein Bericht über den zornerfüllten Brief einer Lady, welche meint, er habe wegen des großen Erfolges seines Stückes seine Seele dem Teufel verpfändet, weil sein Körper ihr nicht zu Willen sein wolle, und einige Schmeicheleien bilden den weiteren Inhalt dieses Schreibens, welches durch den Hinweis auf den großen Erfolg des Stückes *(The Constant Couple)* die größte Wahrscheinlichkeit für die Annahme des Jahres 1700 als desjenigen bietet, in welchem dieser Liebesroman sich abspielte.

Mit Recht hat man allgemein aus dem Briefwechsel jenes Schreiben hervorgehoben, welches, Mittwoch früh in Gray's Inn entstanden, auf ein am Abend vorher stattgehabtes Wortgeplänkel zurückgreift. Anlaß zu dem Streite gab seine Forderung, sie möge endlich ihre Maske ab-

nehmen. Die Gründe pro und contra, welche gegenseitig ins Treffen geführt wurden, hat Farquhar nun in Versform gebracht und das Ganze, als Dialog bearbeitet, ihr übersandt. Sein Wunsch fand endlich Erhörung. „*Sunday, after Sermon*“ lesen wir vor seiner nächsten Epistel. Was das Weltkind mit Sonntagsheiligung und Predigt zu tun hat, erfahren wir bald. Dort hat er sein Ideal endlich ohne Maske gesehen; die Dame in Trauer, welche rechts von ihm saß, muß es gewesen sein.

Die zum Verspotten und Hinhalten der Liebhaber sehr geneigte Dame scheint aber in ihrem Briefe absichtlich nicht ganz genaue Angaben gemacht zu haben, denn Farquhar steigt zum Schlusse doch noch ein wenn auch nur leiser Zweifel auf. Besiegt hat ihn ihre Schönheit. „*I came, I saw, and was conquer'd*“, variiert er Cäsar. Er will aber mehr: nächstens möchte er sie sprechen hören und ihren Blick auf sich gerichtet sehen. Sie soll ihm sagen, ob er hoffen darf, in London zu leben und glücklich zu sein, oder ob er sich wieder in seine Einsamkeit (?) zurückziehen soll. Bei ihrem Anblicke scheint er auch gefunden zu haben, daß sie den höheren Ständen angehöre. Ein allerliebst erdachtes und dramatisch belebtes Stück Poesie in Prosa ist der Streit zwischen Kopf und Herz, der in Form eines Gespräches, in welches sich auch die Hände, die Zunge und die Lippen einmengen, die Gründe für und gegen diese Liebe einander gegenüberstellt und mit einem Siege des Herzens endigt. Der Kopf wirft diesem vor: „*Was it not you that first intic'd him to talk to this lady? your damn'd confounded warmth made him like this lady, and your busy impertinence has made him write to her.*“ . . . Doch die Hände wollen sich das Vergnügen nicht entgehen lassen, diese weiße, sanfte Haut zu berühren, die Zunge spricht lieber drei Worte, die ihr Mr. Heart eingibt, als ganze Reden von Seignor Head und die Lippen schwören bei der süßen Macht der Küsse, daß sie für das Herz sind. So wird dem armen Kopfe das Gehirn herausgeschlagen und das Herz gibt sich als Sieger nun freiwillig in die Gewalt der Schönen, von deren Behandlung es abhängen wird, ob der arme „kopflose“ Farquhar nicht auch noch „herzlos“ wird. Bis auf den gesuchten und nicht recht

passenden Schluß ist das eine hübsche Bearbeitung der Allegorie des alten Menenius Agrippa.

Mit diesem Herzen scheint dessen Königin nun ziemlich unsanft gespielt zu haben. Der Dichter spricht wohl anfangs von den Freuden des Mittwoch, dies bezieht sich aber nur auf das gewöhnliche Zusammentreffen am Dienstag abends, wahrscheinlich in und nach dem Theater. Er besucht sie bereits und unterhält sich mit ihr offen, er beweist in langmächtigen, gar zu ernst geratenen Darlegungen, daß der Satz: *„If we (women) fly, they pursue“* nur auf Gecken und Narren passe, nicht auf ernste Liebhaber, für welche der zweite Satz: *„Enjoyment quenches love“*, ebensowenig Geltung habe. Er hofft vergeblich auf die Lady, *„who must be chief mediator for my happiness“*. Die Musik im Theater macht ihn fast wahnsinnig, im Spring Garden sieht er mit neidvollem Auge, wie jeder Mann sich seine „Genossin“ findet, nur er ist allein wie Adam vor der Erschaffung der Eva. Die Nachtigall singt nur einen Namen: Penelope (dieser Name erscheint hier zum erstenmal).

Auf ihren Befehl entwirft er sein schon zu wiederholtenmalen zitiertes Selbstporträt; da sie erkrankt, hat er nirgends Ruhe, die Mrs. V—, welche bei der Kranken schläft, beneidet er um ihr Glück. Seine ungeregelte Lebensweise, besonders das nächtliche Zechen und die häufige Trunkenheit, läßt er sich von ihr ruhig vorwerfen und verspricht Besserung, kehrt aber immer wieder zum Glase zurück, trotzdem der *„rheumatism“* in seiner rechten Hand infolge solcher Exzesse immer schmerzhafter auftritt, trotzdem er sich einmal in einem Weinkeller erkältet und krank wird. Ihr Herz kann er nicht gewinnen. Einmal beschuldigt sie ihn der Kälte und Vernachlässigung, was ihn fast rasend macht. Hier fügt sich der Brief aus dem Haag ein. Der Ton ist der verhaltenen Ingrimms. Alle seine Worte, Briefe und Bemühungen atmeten die reinste Liebe, die je eines Mannes Brust beseelte. Sollte all dies vergebens sein, dann fürchtet er für seinen Verstand, aber Gewißheit will er haben; daneben wieder die schon erwähnte geschäftliche Mitteilung, daß er in ihrer Angelegenheit mit dem Captain L—oe sich beraten werde. Dieser Brief läßt sich chronologisch sehr wohl einfügen,

ja er gibt für Farquhars Auslandsreise ein psychologisches Motiv: die innere Unruhe treibt ihn endlich aus ihrer Nähe.

Besonders interessant ist das folgende Schreiben. Farquhar weilt in Richmond, wohin er sich offenbar zur Erholung begeben hat, welcher er dringend bedarf. Das Schreiben des Briefes ist der erste Dienst, den ihm seine Hand (die rechte rheumatische) leistet, seitdem er London verlassen hat. Die Luft ist noch zu scharf, als daß er sich nach so viel Blutverlust hinauswagen dürfte. Er ist schon lange nicht in ihrer Gesellschaft gewesen. Sie hat ihm über einen bei ihr verübten Einbruch berichtet. Er spielt auf einen Vorfall im fremden Lande an, wo sie vor einigen Monaten durch seine Dazwischenkunft vor dem sittlichen Verderben gerettet worden ist, und schließt mit einem Heiratsantrage in aller Form, den er stellt, obwohl er weiß, daß *„your ladyship has a very good and worthy gentleman very near you, one who is both a friend and a father to you"*. Ihre Antwort muß entschieden ablehnend gelautet haben. Noch einen Brief läßt er folgen: sein Adieu. Sie ist *„for some worthy admirers reserved"*.

Die Handlung dieses kurzen Dramas, reicher an Schmerzen als an Freuden, hat sich im Jahre 1700 vollzogen und dauerte etwa von März bis November. Die Anspielung auf die Leichenfeier Drydens am 13. Mai 1700, die frühere Erwähnung des Theatererfolges des *Constant Couple* und der Brief aus dem Haag mit dem Datum des 23. Oktober n. St. ermöglichen eine ziemlich genaue Zeitbestimmung.

Speziell bei der Anordnung der Briefe ist der chronologische Gesichtspunkt maßgebend gewesen, nur der letzte Brief ist planmäßig an die Spitze gestellt, gewissermaßen als Resumé des Folgenden. Die Entwicklung ist eine naturgemäße und verständliche. Er lernt eine maskierte Dame kennen, welche ihn anfänglich durch ihren Geist fesselt. Sie läßt sich mit ihm ein, sei es nun aus Lust am Scherze, sei es aus einem Gefühle der Sympathie, vielleicht aus beiden Gründen. Sie erscheint in Begleitung von zwei weiblichen Wesen, später wird von einer Lady als Vermittlerin gesprochen und endlich eine Mrs. V— genannt. Nach einiger Zeit sieht er sie ohne Maske, genießt ihre

Gesellschaft, aber weiter kommt er in ihrer Gunst nicht. Er verreist, um von der Leidenschaft geheilt zu werden, kehrt aber noch elender zurück. Er weiß, daß sie einen alten, würdigen Verehrer hat und wütet anfänglich dagegen, aber so gewaltig ist seine Leidenschaft, daß er auch das mit in den Kauf nimmt und sich als *„garde-du-corps“*, als Ehemann anbietet, woraufhin er endgültig abgewiesen wird.

Was bedeutet aber die Anspielung auf ihre durch ihn bewirkte Rettung im fremden Lande? Man denkt natürlich in erster Linie an Holland. Seine Penelope war jedoch inzwischen in London, wahrscheinlich überhaupt nicht in Holland. Der Liebesroman hat vom Anfang bis zum Ende in der englischen Hauptstadt gespielt. Man hat sich darum veranlaßt gesehen anzunehmen, die Briefe seien nicht alle an eine und dieselbe Person gerichtet gewesen, besonders die Dame, der dieses Abenteuer begegnete, sei eine Bekanntschaft, welche Farquhar in Holland eben auf so außergewöhnliche Weise gemacht habe. Doch man bedenke: Farquhar ist immer stürmischer geworden, im Haager Briefe will er Entscheidung. So weit ist der Briefwechsel gediehen. Statt der erwarteten Entscheidung sollte nun ein Heiratsantrag folgen, den er einer andern Dame gestellt hätte, und noch dazu in der Form, daß er ihr den alten Liebhaber lassen will? Das wäre unnatürlich, während der Heiratsantrag, derselben Dame gestellt, sich sehr gut einfügt. Innere und äußere Gründe sprechen für e i n e Adressatin aller dieser Briefe. Es wird genügen, eine Stelle aus dem Briefe an die „andere“ Dame zu zitieren, um dem Leser auch ohne genaueren Einblick in die Briefe die Identität der „beiden“ Damen zu beweisen:

„A little thief has stolen my heart out of my very breast; the loss of which has cost me more sighs and uneasiness than all the wealth in the world could have done, I have pursu'd this charming Bandit from place to place, from town to country, from kingdom to kingdom, yet all in vain.“ Die Erklärung der fraglichen Stelle ist dann freilich schwierig, nichtsdestoweniger müssen wir an der Identität der „beiden“ Adressatinnen festhalten.

Wir haben es also im Leben Farquhars mit einer mächtigen Leidenschaft zu tun, er hat allen Schmerz der

verschmähten Liebe empfunden und so gezeigt, was seine amerikanische Biographin mit tiefdringendem Frauenblick in seinen Charakteren erkannt hat, daß er ein Herz besaß und warmes Fühlen dieses Herz bewegte. Der Dichter hat uns den Gegenstand seiner Leidenschaft nur als Penelope vorgestellt. Wer sich unter dem Namen der treuen Gattin des Odysseus berge, hat seit lange die Wißbegierde gereizt. Theophilus Cibber scheint sie zu befriedigen: „*We have been informed by an old officer in the army who well knew Mr. Farquhar, that by that name we are to understand Mrs. Anne Oldfield and by that of Mrs. V— her friend Mrs. Verbruggen.*“ Dazu bestätigte die berühmte Schauspielerin selbst, daß sie in Gesellschaft Farquhars manche angenehme Stunden verlebt habe (Egertons *Memoirs*) und damit schien der Beweis umso lückenloser erbracht, als die Theatergeschichte jener Zeit wirklich von einer Freundschaft zwischen der Oldfield und der Verbruggen zu erzählen weiß. Ich glaube trotzdem, daß die Oldfield nicht gemeint ist. Wir wissen, auf welche Weise Farquhar (und Vanbrugh) die Miss Nancy auf die Bühne brachten. Farquhar kannte sie also schon damals (1699). Die Penelope war ihm unbekannt, auch als ihre Maske gefallen war. Mrs. Oldfield war sehr groß und schlank (Davies), ja nach Chetwood „*of a superior height*“, Penelope klein und schmächtig. Der Einwand, „*little*“ sei nur als Kosewort gebraucht, läßt sich durch die sicherlich richtige Erwägung entkräften, daß der Briefsteller gerade dieses Kosewort einer ungewöhnlich großen Dame gegenüber nicht gebraucht hätte, besonders an der Stelle, wo er eine Personsbeschreibung gibt. Der Liebhaber blickt zu seinem Ideal immer empor als zu einem Wesen, das hoch über ihm steht; Miss Nancy, welche er erst ein Jahr vorher aus dem Modesalon und dem Bar auf die Bretter gehoben hatte, würde dieses Gefühl in ihm nicht erweckt haben. Endlich war die Oldfield im Jahre 1702, als Farquhar von seiner Penelope die Briefe zurückerbat, noch keineswegs die bekannte Persönlichkeit, als welche er sie dort bezeichnet. Ob die Oldfield, mit der Farquhar ja immerhin auf Grund der älteren Bekanntschaft vergnügte Stunden zugebracht haben mag, nicht in irgendeiner Beziehung zu dem Liebeshandel stand, wissen wir

nicht, wie denn auf das bisher vorliegende Material über die Persönlichkeit seiner Angebeteten keinerlei sicherer Schluß aufgebaut werden kann. Man hat es auch sonderbar gefunden, daß er seine Liebesbriefe fordert und erhält, und zwar damit er durch deren Druck Geld verdiene. Dafür fand man eine befriedigende Erklärung nur dann, wenn die Dame, welche ihn verschmähte, später doch seine Frau geworden wäre. Das sind jedoch alles müßige Kombinationen. Penelope war weder Miss Trotter, noch Mrs. Oldfield, noch die spätere Mrs. Margaret Farquhar, über das Negative hinaus geht aber unser Wissen nicht, und nachdem wir noch erwähnt haben, daß auch mehrere Gedichte sich auf dieses Verhältnis beziehen, nehmen wir von dem Weibe, das in des Dichters Leben die Liebe getragen und den Schmerz, Abschied mit den wehmütigen Worten Farquhars: *„May you be as happy, Madam, in the enjoyment of your desires, as I am miserable in the disappointment of mine; and as the greatest blessing of your life, may the person you admire, love you as sincerely and as passionately, as he whom you scorn.“*

Bei dieser Gelegenheit seien einige Liebesbriefe unseres Dichters erwähnt, welche ich in keiner Ausgabe seiner Werke gefunden habe und deren auch von keinem seiner Biographen Erwähnung getan wird. Im Jahre 1718 ließ der Buchhändler Sam. Briscoe (mit anderen) zwei Bände *Familiar Letters of Love, Gallantry, and several Occasions, By the Wits of the last and present Age, together Mr. T. Brown's Remains* . . . erscheinen. Nach der Vorrede sind ihm die Originale der Briefe zur Verfügung gestellt worden. Achtzehn Seiten (273—291) sind im zweiten Bande der Farquhar-Korrespondenz gewidmet. Von wem der Drucker diese Briefe erhalten hat, sagt er uns nicht. Einen Teil könnte Mrs. C—l sehr wohl auf den in der Vorrede zum ersten Bande veröffentlichten Aufruf des Buchhändlers hin eingeschickt haben, ohne dadurch ihrem Rufe etwas zu vergeben; ein anderer könnte höchstens von der Witwe des Dichters aus Not verkauft worden sein, denn er hätte bei Lebzeiten diese Briefe nie veröffentlichen lassen; nur das Schreiben, welches an der Spitze steht, kennen wir schon aus unserer Sammlung, es ist der schon besprochene Kampf zwischen Kopf und Herz. Das zweite ist fingiert *To a*

Lady, whom he never saw: Being a true Relation of a Saturday Night's Adventure.

Er fährt Samstag nach Schluß des Theaters abends mit zwei maskierten Damen zur Fountain am Strand; beide scheinen ihn zu lieben. Er betrachtet sie als Covent Garden-Damen und gibt der einen nur zynische Antworten. Schließlich aber verbringt er mit der andern eine angenehme Nacht, ohne ihr Gesicht gesehen zu haben, da sie sich zwar in ihrem Zimmer demaskiert, aber in anderer Weise dafür gesorgt hat, unkenntlich zu bleiben. Der Brief ist nur ein Ausdruck seiner Gefühle. Er enthält einen Hinweis auf die Jubilee-Aufführungen, die damals gerade im Gange waren.

Die folgenden vier Briefe sind an eine Mrs. C— gerichtet, mit welcher er intim verkehrt zu haben scheint und welche mit der Dame, die ihn Samstag nachts beglückte, nicht identisch ist. Er gesteht auch ohneweiters ein, daß er schon eine „mistress" habe, und zwar in dem Briefe *To a masque on Twelf-day.* Diese Maske hat ihm nämlich geschrieben und er ladet sie ein, den Kampf um sein Herz mit seiner Maitresse aufzunehmen. Er unterfertigt mit Wildair und spricht vom *Jubilee.* Ganz anders denkt sich die Dame das Verhältnis zu ihm, welche er als Astrea feiert. Astrea oder Mrs. C—l, möglicherweise mit der Maske vom 5. Jänner abends, aber gewiß nicht mit der Mrs. C— identisch, scheint von Bewunderung für den Dichter und daher von dem Wunsche erfüllt zu sein, seinen Verkehr zu genießen. Sie möchte ihn mehr betreuen, als daß sie ihn liebt, ihm eine ältere Freundin sein. Er aber faßt ihren Freimut falsch auf und sendet ihr ein Gedicht, das allerdings mehr der pornographischen Literatur beizuzählen ist. Ihre streng zurückweisende Antwort läßt nicht auf sich warten (auch diese ist abgedruckt), seine Entschuldigungen im nächsten Briefe helfen nichts, den Effekt verdirbt er sich durch einen Ausbruch der Lüsternheit am Schlusse: *„I dreamt of you all night; and in spight of your rigour, I had you in my arms, it is impossible to describe the extase; 't would be too transporting to be reveal'd by Astrea";* sie will ihren Seladon weiter träumen lassen und ihn nicht stören. Sie will ihn nicht mehr sehen. Eine letzte Bitte um Aufhebung der Ungnade beschließt die Sammlung.

Bemerkenswert ist noch, daß sie ihn für einen aus der Gilde der *„lawyers“* hält.

Ist auch nirgends eine Jahreszahl angegeben, so kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß alle diese Briefe im Jahre 1700 geschrieben wurden. Schalten wir den ersten aus, so sind sie an vier (vielleicht sogar fünf) Damen gerichtet, von denen er die eine beim Weine in der Tavern beleidigt, die andere in der Nacht für sich gewonnen hat. Die dritte ist seine Maitresse, die vierte ist die Maske am Vorabend des Dreikönigstages und von der fünften bekommt er den Abschied. Nummer 4 und 5 könnten identisch sein. Alles dies ereignet sich im ersten Taumel seines großen dichterischen Erfolges. Von Wildair und Jubilee-Aufführungen ist oft die Rede und die Abenteuer sind auch auf die Begeisterung der Damen für den *„airy gentleman“* des Stückes zu setzen, welche sie auf den Autor übertragen. Aus dem Texte des fingierten Briefes geht hervor, daß an jenem Samstag das Jubilee schon aufgeführt wurde. Das Abenteuer mit der Maske *On Twelfth-Day* fällt in eine spätere Zeit, dazwischen liegt noch die Bekanntschaft mit Mrs. C—.

In dem Dreikönigstagsbriefe spricht er von dem Stücke zu einer unbekannten Dame schon wie von etwas allgemein Bekanntem; demnach ist das Stück vor dem 5. Jänner 1699/1700 aufgeführt worden, also nach dem alten Kalender jedenfalls in 1699. Aber wenn auch nicht so strikt nachzuweisen ist, daß die erste Aufführung schon vor dem 1. Jänner, also auch nach dem neuen Kalender in 1699 stattgefunden hat, so ist es doch sehr wahrscheinlich, daß das Abenteuer in die Samstagsnacht vor Neujahr fällt und die Entwicklung der Bekanntschaft mit Mrs. C— bis zu dem Grade der Intimität, wie sie sich in den paar Briefen vor uns entwickelt, mehr als fünf Tage in Anspruch genommen hat. Man könnte freilich einwenden, es sei nicht ausgeschlossen, daß im Dezember 1700 und im Jänner 1701 *The Constant Couple* wieder gegeben wurde und daß die Briefe und die in ihnen erzählten Abenteuer diesem Jahre angehören. Dagegen spricht aber der Ton, in dem sie gehalten sind, nicht minder wie die Umstände des Dichters in der genannten Periode. Damals war Farquhar nach der

schmerzlichen Zurückweisung seiner Liebe durch jene Dame, welcher der größte Teil seiner Liebesbriefe gewidmet ist, durch Krankheit und durch den Zwang zur Arbeit an *Sir Harry* gewiß nicht in der übermütigen Laune zu solchen Abenteuern. So rückt denn dieser Fund, wie unbedeutend auch sein literarischer Wert sein mag, die tiefe und wahre Liebe des jungen Dichters erst in die richtige Beleuchtung, indem man ihre Sprache mit den ganz rohsinnlichen Äußerungen seiner Lebenslust in unseren Briefen vergleicht, und andrerseits bringt er eine unerwartete Stütze für Genests Zeitangabe, betreffend die erste Aufführung des *Constant Couple*.

VIII.

Sir Harry Wildair.

a) Äußere Geschichte.

Die Götter hatten dafür gesorgt, daß dem jungen Autor durch den früh erworbenen Dichterruhm der Kopf nicht verrückt werde, sie versetzten das bißchen Glück mit schwerem Herzensweh und den Körper des Jünglings, der sich so gern hineingestürzt hätte in des Lebens Lust und Genuß, schlugen sie mit hartem Siechtum. Mit gramzerrissener Seele setzt er sich an den Schreibtisch, die von rheumatischen Schmerzen gequälte Rechte fährt mit der Feder über das Papier und Seite auf Seite füllt sich, wie schwer ihm auch das Schreiben werden mag; die Arbeit ist ja bestellt und er hat für 1701 die Fortsetzung zu dem *Constant Couple* versprochen, auf die man in Drury Lane wartet. Er hielt sein Wort und *Sir Harry Wildair* ging wirklich im genannten Jahre über die Bretter des königlichen Theaters zu Drury Lane.

Das Stück, welches im Mai desselben Jahres auch in Druck erschien, konnte sich nicht des gleichen Erfolges rühmen wie sein Vorgänger, obwohl es neun Abende nacheinander vor stark überfülltem Hause gespielt und beifällig aufgenommen wurde. Wilks gab natürlich den Hauptthelden, aber unrichtig ist, was man vielfach liest, daß Mrs. Oldfield in der Rolle der Lady Lurewell auftrat und sich durch ihr

treffliches Spiel einen Namen machte. Bei der ersten Aufführung (überhaupt bei den ersten neun) war die Lurewell in den Händen ihrer Freundin Mrs. Verbruggen, wie denn erst nach deren Hinscheiden (1703) Miss Nancy sich allgemein Geltung verschaffte. Die weibliche Hauptrolle in unserem Stücke zu spielen, hatte sie überhaupt keine Gelegenheit, da nach dem ersten *Run* erst wieder nach nahezu 36 Jahren (am 1. Februar 1737) *Sir Harry* viermal nacheinander zur Aufführung gelangte, und zwar am Lincoln's Inn Fields-Theater, zu einer Zeit, da die Oldfield bereits seit 6½ Jahren tot war. Es steht außer Zweifel, daß die diesbezüglichen Bemerkungen von Theophilus Cibber und Wilkes auf einem Irrtum beruhen, und die in Genest gegebene Rollenbesetzung erweist sich nach allen anderen Quellen als die richtige.

Die meisten Darsteller und Darstellerinnen sind uns schon von früher her bekannt. Das Lob Wilks' zu singen, ist überflüssig. Die Verbruggen genoß einen ausgezeichneten Ruf, und wenn es auch von ihr heißt, ihr Spiel sei bis ins kleinste Detail Kunst gewesen, so wird doch andrerseits die große Wirkung dieser vollendeten Kunst anerkannt, ihre Leistungen im Lustspiel geradezu gepriesen. Colley Cibber nahm den Marquis auf sich, Norris wurde erst durch diese Fortsetzung zum Jubilee-Dicky; von der komischen Kraft Pinkethmans haben wir bereits gesprochen, er erzielte gewiß mit seinem Clincher die größtmögliche Wirkung; von den weiblichen Kräften ist nur Mrs. Rogers als keusche Angelica in Erinnerung, eine Mrs. Lucas gab die Parly. Weniger gut waren Standard (Mills), Fireball (Johnson) und Lord Bellamy (Simpson). Trotz aller Kunst der Mimen scheint aber diese Fortsetzung nicht mehr als dreizehnmal auf der englischen Bühne gegeben worden zu sein. Unter dem Titel *Die unglückliche Ehe aus Delikatesse* hat sie Schröder in einer freien Bearbeitung dem deutschen Publikum vorgeführt; ein dänisches sowie ein ungarisches Stück, welche wir bei Behandlung des Ringmotivs erwähnt haben, sollen sich gleichfalls mehr an diesen zweiten Teil anschließen. Aber auch das deutsche Publikum fand an dem Lustspiele keine rechte Freude und so sind denn alle Bemühungen, den Leichnam zu galvanisieren, erfolglos geblieben.

Wie kommt es nun, daß der Liebling des Publikums, der beneidete Lustspieldichter, dessen Sinn für wirksame Komik von allem Anfang an so fein ausgebildet erscheint, nach einem gewaltigen Erfolge, wie es der des *Constant Couple* war, so ganz und gar abfallen konnte? Durch all den rauschenden Beifall der ersten Abende hindurch hören wir ja doch die leise Stimme der Enttäuschung, welche sich immer lauter erhebt, bis sie so mächtig wird, daß sie das Stück vom Repertoire verdrängt. Man hat als Entschuldigung angeführt, es sei ein zweiter Teil und Fortsetzungen seien immer schwächer, es erlahme gewissermaßen die Schöpferkraft. Wir wissen übrigens, in welcher seelischen und körperlichen Stimmung der Dichter an die ihm aufgezwungene Arbeit ging. Wie seine Stimmung auf das Werk eingewirkt hat, wie diese „Fortsetzung" unter ganz anderen Voraussetzungen entstanden ist als der erste Teil und darum auch anders werden mußte, welchen Anteil das Subjektive an diesem Werke hat, das zu untersuchen wird die folgende Analyse nicht unterlassen dürfen, soll sie zum vollen Verständnis des Dichterwerkes beitragen, das jede Entschuldigung überflüssig macht. An die Analyse des Stückes können wir diesmal umso schneller schreiten, als über die Zeit der ersten Aufführung und den ältesten Druck sowie über alle äußeren Umstände unter den Biographen eine bei Farquhar seltene Einmütigkeit herrscht. Außer dem schon berichtigten Irrtum betreffs des Auftretens der Mrs. Oldfield gehen nur die Berichte über den Erfolg des Lustspiels insofern auseinander, als die Größe dieses Erfolges verschieden gemessen wird. Nun mag ja das Stück tatsächlich gezogen und gewirkt haben, aber dazu trugen viel bei der Zusammenhang mit dem *Constant Couple*, die Beliebtheit des Autors und die treffliche Darstellung, man hatte jedoch allgemein im Publikum sowohl als auch in den Kreisen der Kritik und der Theaterwelt das Gefühl, es sei an und für sich ohne diese Hilfen ein recht schwaches Stück, kurz, es könne nicht recht auf eigenen Füßen stehen und gehen, es sei nur als „Fortsetzung" möglich, und darum verschwand es so schnell.

Den ersten Druck, der im Mai 1701 erschien, dedizierte Farquhar dem Earl von Albemarle, dessen Bekanntschaft

er, wenn nicht früher, so doch im Oktober 1701 im Haag gemacht hatte. Der Graf war einer der Günstlinge des Königs: er soll diese Stellung auch zur Förderung der Künste und Wissenschaften benutzen wie Mäcenas, der geförderte Maro wäre Farquhar gern selbst.

Von literarhistorischem und biographischem Interesse ist der Prolog, der unstreitig Farquhar zum Verfasser hat und höchstwahrscheinlich von Wilks vorgetragen wurde. Schon dessen erste Verse führen uns auf eine Prosaschrift des Dichters, welche seinem eigenen Geständnisse nach entstand, als er der Bühne zwei oder drei kleinere Stücke geliefert hatte (er weiß nicht, ob er *The Constant Couple* und *Sir Harry Wildair* als ein oder zwei Stücke zählen soll). Die Besprechung dieser Prosaschrift erscheint an dieser Stelle darum umso angezeigter, als der Prolog eigentlich nichts anderes ist denn eine poetische und gekürzte Wiedergabe der Hauptideen des *Discourse upon Comedy*. In einem Briefe an einen Freund, der ihn zur Entwicklung seiner Ideen gedrängt hat, bekennt er, er fühle sich zum Theoretiker nicht geschaffen, und was er folgen lasse, seien nur einige Bemerkungen, wie sie ihm eben zufällig einfielen, ohne früher festgelegte Methode oder vorherige Überlegung. Über Poesie, besonders über dramatische, fühlt sich jeder berufen zu urteilen und die meisten können das nicht scharf genug tun. Wessen Urteil soll für den Dichter maßgebend sein? Etwa das der Schulgelehrten, die die Nase rümpfen über *Jubilees* und Foppingtons (Vanbrughs *Relapse)*? Es versuche einmal einer dieser gelehrten Herren mit all seiner theoretischen Weisheit aus Aristoteles, Scaliger, Vossius, Heinsius, Hedelin, Rapin, *„furnished with unity of action, continuity of action, extent of time, preparation of incidents, episodes, narrations, deliberations, didacticks, pathcticks, monologues, figures, intervals, catastrophes, charms, scenes, machines, decorations etc.“* ein Lustspiel zu schreiben! Er wird eine einfache Handlung wählen, ja keinen Gesang oder Tanz einflechten, alles wird sich innerhalb von drei Stunden abspielen, die Einheit des Ortes wird streng gewahrt sein und im Prologe werden die Zuhörer erfahren, welch großartiges, moralisches, regelmäßiges, nach den Alten gezimmertes Stück sie jetzt vorgesetzt bekämen,

die Schauspieler werden sich mit der schweren pathetischen Sprache abquälen — und das Publikum wird sich erst langweilen, dann nach gegenseitiger Unterhaltung suchen. Diesen Herren fehlt erstens das poetische Können, welches nun einmal nicht zu erlernen ist, ohne welches sie aber auch über die Dichtkunst nicht urteilen sollen, zweitens hängen sie am Altertum. Aristoteles war kein Dichter, überdies hat er seine Poetik aus Homer und Euripides, unsere Verhältnisse sind ganz andere als die des alten Griechenland, darum taugen auch die Regeln der Griechen nicht für unsere Theater.

Der nächste Schritt wäre nun, müßte man denken, das nationale Theater. Diesen Schritt macht Farquhar noch nicht ganz entschieden. Er philosophiert lieber über den Ursprung des Lustspiels und sieht denselben in den Äsopischen Fabeln, eine Ansicht, die damals infolge der Bekanntschaft mit Boursault und Dancourt (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, VII., Dametz, *Vanbrugh*, p. 152) vielfach verbreitet war. Nun haben aber die Engländer andere *„humours and follies“* als andere Leute, darum müssen sie auch durch andere Mittel gebessert werden. Bessern soll jedoch das Lustspiel in angenehmer, gefälliger, unterhaltender Weise. Wie unterhält man Leute, die so verschieden geartet sind? Man muß eben das Publikum studieren, nicht alte Scharteken. Als Hilfe dazu mag das Studium der heimischen großen Dichter dienen, man muß sehen, wie die es angefangen haben, auf ihr Publikum zu wirken. Er nennt speziell Shakespeare, Johnson, Fletcher und die Stücke *Hamlet, Macbeth, Heinrich IV.* Nach dem Muster dieser Stücke braucht man sich an keine Einheit der Zeit und des Ortes zu halten und kann auch sonst frei schalten. Aber gibt es denn gar keine Regeln, gar keine *„decorums“* zu beachten? O ja, der Schulgelehrte kann kein brauchbares Stück schreiben, aber der Lebemann von Covent Garden ebensowenig. Farquhar schlägt da eine Methode der Beweisführung ein, die den Deutschen an die Geschichten von Hans Hämmerlein erinnert; er zeigt die Extreme nach beiden Richtungen hin und wir erfahren, daß man es nicht so, aber auch nicht so machen darf, ergo: weder ganz so noch ganz so. In unserem Falle stellt der Covent Garden-

Dichter das andere gleichfalls zu meidende Extrem dar; dieser erfindet zunächst den Namen *The Rival Theatres*, dann bringt er aus seinem eigenen und seiner Freunde Leben ein paar Liebesgeschichten und Abenteuer vor und das soll ein Drama vorstellen. Diese Methode hat aber das Mißliche, daß man der Wahrheit nur immer näher kommen, sie von beiden Seiten immer enger begrenzen kann, aber daß sie nicht das Positive bringt.

Der Dichter kommt denn auch zuletzt etwas aus dem Kontext. Er wendet sich aber sehr geschickt und freimütig gegen die Einheiten der Zeit und des Ortes, verlangt beim Theater Verzeihung für einen gewissen Grad von Unwahrscheinlichkeit und kommt zu dem Schlusse: es geht nicht mit Regeln allein, es geht aber auch nicht, wenn das Wichtigste fehlt: Erfindungsgabe und Gestaltungskraft. Wir müssen von gewissen gar zu scharf hingestellten Sätzen abstrahieren, wie z. B. daß nur ein Dichter eine Dichtung beurteilen könne, und die Theorie von der Entstehung des Lustspiels dem Zeitalter zugute halten, sonst ist aber dieser Diskurs, besonders in seinem negativen, polemischen Teile, von einer wohltuenden Frische und Natürlichkeit und wendet sich mit schönem Freimut gegen den Pseudo-Klassizismus und dessen Verirrungen. Ja indem er die allgemeine Gültigkeit der Aristotelischen Regeln bestreitet und für England eine seiner Bevölkerung und Zeit entsprechende Dichtung fordert, geht er sogar über das hinaus, was später Lessing in Deutschland verfocht, der als Kind des rationalistisch-humanistischen Zeitalters in des Aristoteles Poetik allgemein gültige Gesetze anerkannte. Der Engländer müßte in konsequenter Durchführung seiner Grundsätze für die nationale Dichtung eintreten, ein Vorläufer der Stürmer und Dränger in unserer Literatur. Einen so weiten Gesichtskreis er darin zeigt, so verworren wird er, wenn er Positives bringen will. Er hätte kurz sagen können: „Um ein gutes Lustspiel zu schreiben, muß man ein Dichter sein, muß bilden und schaffen können, und um sich fortzubilden, hat man den Geschmack des Publikums zu studieren und bedeutende Vorbilder zu lesen.“ Der *Discourse upon Comedy* ist jedenfalls lesenswert, auch stilistisch fließend und leicht ge-

schrieben, nur gegen das Ende hin wird die Disposition immer weniger eingehalten.

Dieselben Gedanken enthält unser Prolog. Sätze wie:

„Athenian rules must form an English piece,
And Drury-Lane comply with ancient Greece“,

oder: *„Our youthful author swears he cares not a pin*
For Vossius, Scaliger, Hedelin, or Rapin,
You are the rules by which he writes his plays“,

verleugnen ihre Verwandtschaft mit den Ausführungen der Prosaschrift nicht. Er führt den Gedanken, er wolle dem Publikum gefallen, nur weiter aus, indem er die *Beaux*, deren Diener, die Lebemänner von Covent Garden und die Damen einzeln apostrophiert. Bezeichnend für das Eindringen des französischen Geschmackes und der verhüllenden Manier, von der wir früher schon gesprochen haben, ist die Forderung der Damen:

„A waggish action, but a modest air.“

b) Analyse.

Erster Akt.

In Farquhar wühlte der Schmerz über das Scheitern seiner Liebeshoffnungen und da mochte es ihm eine Art grausam-süßer Selbstbefriedigung gewähren, an dem Eheband, das er nach zwölfjähriger Lockerung zwischen Standard und Lurewell wieder festgeknüpft hatte, mit höhnisch-schmerzlichem Lachen zu zerren. Er macht sich über das Publikum lustig, welches an die rührselige Geschichte von standhafter Liebe geglaubt, er schlägt eine Lache auf über sich selbst, den gläubigen Thomas, der von der Vereinigung mit einem Weibe das Glück erhofft, und indem er von dem Mysterium der Ehe den Schleier wegreißt, übertäubt er seinen Schmerz darüber, daß er in dasselbe nicht hat eindringen können, mit dem wilden Freudenschrei: „Die Ehe ist Lug und Trug, ein gütig Schicksal hat mich davor bewahrt.“ Aus dieser Stimmung heraus ist das Werk geschaffen; was Wunder, wenn dem trüben Dichterauge die Gestalten sich verschoben und verzerrten, wenn die aufgeregte Phantasie sich Bilder vorzauberte,

die das Leben nicht getreulich wiedergaben. „*A sequel to the Constant Couple*“ nennt sich unser Drama, aber der erste Teil wäre ganz anders ausgefallen, wenn ihn die gleichen „*vapours*“ geboren hätten, oder der zweite wäre nicht entstanden, wenn die Genußfreude nicht inzwischen aus des Dichters Seele sich verflüchtigt hätte.

Oberst Standard ist kein glücklicher Ehemann. In Whites *Chocolatehouse* spottet man über den Hahnrei und der Mann, welcher Namur gestürmt (1695), will mit den leichten Lappen einer stoischen weltverachtenden Philosophie seine vor Wut und Schmerz fast berstende Brust bedecken, wärmen und zur Ruhe zwingen. Alles ist Verleumdung, elende Verleumdung, nicht einmal wert, daß man ihretwegen blank ziehe und die Verleumder züchtige. Es wäre übrigens auch nutzlos, denn „*Were scandal and detraction to be thoroughly revenged, we must murder all the beaux, and poison half the ladies*“. In dumpfer Resignation läßt er alles Gerede der Welt über sich ergehen, der gerade und offene Oberst ist unter die Wortklauber gegangen: „*Would you pretend to devour a lion because a lion would devour you? Since you have neither teeth nor paws for such an encounter, lie quietly down, and perhaps the furious beast may run over you.*“ Woher dieser Mangel an Energie? Hat ihn die Ehe so schnell und gründlich gezähmt? Das niederdrückende Bewußtsein, daß die Welt nicht so ganz unrecht habe, wenn sie den Lebenswandel seiner Gattin angreife und seine Ehre bespöttele, raubt ihm den Mut so weit, daß er den genauen Inhalt der „verleumderischen Reden“ gar nicht hören will. Er gesteht, die Eröffnungen würden ihm Folterqualen bereiten, und so hilft er sich in erzwungenem Gleichmut mit Witzen über die Klatsch- und Verleumdungssucht am Hofe über die ungemütliche Situation hinweg.

Derjenige, der ihm die Augen öffnen will, ist sein eben von einer Expedition zurückgekehrter Bruder, ein Captain Fireball, der offenbar den Seebären darstellen soll, welcher unter einer rauhen Hülle einen edlen Kern birgt und, von der Londoner Überkultur nicht angekränkelt, die Dinge im richtigen Lichte sieht, sie unumwunden bei ihren wahren Namen nennt und so der Vertreter des Natürlichen in

unserem Stücke ist. Zu dieser Rolle würde wohl auch etwas ungeschlachtes Wesen, ja vielleicht sogar ein Quentchen Roheit nicht übel passen, aber viel weniger verträgt sich damit der philosophische Anstrich, den ihr der Dichter gleich in der ersten Szene des ersten Aktes gibt, welche eben das Gespräch zwischen den beiden Brüdern bringt. Fireball beantwortet des Bruders Frage: „*And what news from the Baltic?*“ in seiner derben Soldatenweise und mit dem ganzen Selbstgefühl des weltgebietenden Briten: „*Why, yonder are three or four young boys i' th' North that have got globes and sceptre to play with. They fell to loggerheads about their playthings, the English came in like Robin Goodfellow, cried Boh! and made 'em be quiet*“ (Anspielung auf die Hilfe, welche England in der ersten Phase des nordischen Krieges Karl XII. durch die Entsendung einer Flotte in die Ostsee leistete). Nun fängt er auch an zu philosophieren. Er definiert das Wesen einer „*fine lady*“: „*A fine lady can laugh at the death of her husband, and cry for the loss of a lapdog; a fine lady is angry without a cause, and pleased without a reason; a fine lady has the vapours all the morning and the colic all the afternoon; the pride of a fine lady is above the merit of an understanding head; yet her vanity will stoop to the adoration of a peruke; and, in fine, a fine lady goes to church for fashion's sake, and to the basset-table with devotion; and her passion for gaming exceeds her vanity of being thought virtuous, or the desire of acting the contrary.*“ Und nach dieser sich in kunstvollen Antithesen bewegenden Ausführung schließt er, als wolle er uns zum Narren halten, mit den Worten: „*We seamen speak plain, brother.*“

Diese Zutat aus der philosophischen Garküche hätte Fireball wohl missen können, durch sie hat er vor den anderen Seebären des englischen Dramas jener Zeit, vor einem Manly z. B., gewiß nichts gewonnen und sie verträgt sich auch nicht recht mit der Charakteristik in den folgenden Akten. Überhaupt merkt man der ersten Szene das Gemachte und Gekünstelte an, und je mehr Mühe auf den Dialog verwendet ist, desto mehr verliert sie an Ursprünglichkeit und Lebendigkeit. Der Gegensatz zwischen dem verbitterten, mutlos und zur Tat unfähig gewordenen, sich selbst betrügenden, grübelnden und räsonierenden Ehemann

und dem schon durch den Namen und sein *„boisterous element“* charakterisierten derben Kapitän hätte durch eine feinere Abtönung des Dialogs stärker und wirksamer hervortreten können; so aber steckt Standard mit seiner Manier den Bruder an und wir lesen einen stilistisch recht gut gelungenen Congreveschen Dialog, der nur den einen Fehler hat, daß ihm das Natürliche fehlt. Für die Handlung ist er insofern das erregende Moment, als Fireballs Andeutungen in Standard den Entschluß zeitigen, etwas zu tun, damit seine Gattin in andere Bahnen einlenke und ihr gegenseitiges Verhältnis ein besseres werde.

Um zunächst über die Absichten der Lurewell sich Klarheit zu verschaffen, dingt er sich in deren Kammermädchen Parly gegen hohe Belohnung eine Spionin. Der Vertrag ist sonderbar genug: *„For every guinea that you get for keeping a secret, I'll give you two for revealing it.“* Das Gespräch Standards mit Parly hat der Dichter, wieder einmal seiner Laune die Zügel schießen lassend, mit einer Fülle von Humor ausgestattet. Parly, welche im ersten Teile weniger hervorgetreten ist, lernen wir hier sehr genau kennen. In Holland als Tochter eines Marktschreiers geboren, nicht getauft, worüber sich der Oberst anfangs besonders entsetzt, verdient sie im Dienste ihrer Herrin £ 10 jährlich, hat aber beträchtliche Nebeneinkünfte. Der Gewinn, den sie aus dem Verkauf der alten Kleider der Dame zieht, beläuft sich auf mehr als £ 200 jährlich und weitere £ 100 bringen ihr die Geschenke der Liebhaber der Lurewell. Sie läßt sich nur von ihrem Interesse leiten und hat es verstanden, sich ihrer Gebieterin so unentbehrlich zu machen, daß eigentlich sie die Herrin ist. Schlau und findig, kennt sie alle Geheimnisse und ist für Liebes-Intrigen wohl zu gebrauchen. Von ihr erfährt Standard, daß Sir Harry Wildair, der kürzlich von seinen Reisen zurückgekehrt ist, für den Abend im Hause erwartet wird und daß die Absicht besteht, ihn im Kartenspiel um sein Geld zu betrügen. Diese Kunde ist geeignet, die Wachsamkeit des Obersten zu erhöhen und die Aufmerksamkeit vor allen diesem gefährlichen Liebhaber seiner Gattin zuzuwenden.

Parly freut sich der Aussicht auf reichen Gewinn und sieht sich im Geiste schon als eines *„poor Templar's wife“*,

da führt sich Dicky als für sie besser passender Werber ein. Der Bursch verdolmetscht ohne Zweifel des ganz zum Londoner gewordenen Dichters Gefühle, als er die Freude über die Rückkehr in das *„dear London“* folgendermaßen ausdrückt: *„Oh! I was just dead of a consumption; till the sweet smoke of Cheapside, and the dear perfume of Fleet-ditch, made me a man again.“* Im übrigen braucht ihn Farquhar dazu, damit wir aus seinem Munde so viel über Sir Harry und Angelica erfahren, als zum Verständnis der im zweiten Akt einsetzenden Handlung notwendig ist. Der junge Clincher, als dessen Diener Dicky ein Jahr zuvor so viel Beifall auf den Brettern geerntet hat, war *„a blockhead, and I turned him off, I turned him away.“* Sir Harry nahm ihn hierauf in seine Dienste. Hatte jenem der jüngere Clincher den Diener hergeben müssen, so machte er des älteren Bruders Jubilee-Idee zu seiner eigenen und zur Tat. Nach Italien ließ er sich nur von seinem französischen Bedienten begleiten; Dicky, *„the poor English puppy“*, wurde der ebenfalls daheim zurückgelassenen Angelica zugeteilt.

Diese Dame, erzählt Dicky weiter, konnte die lange Trennung von ihrem Gemahl nicht ertragen, sie erkrankte vor Sehnsucht, und als sie wieder etwas hergestellt war, reiste sie dem Ungetreuen nach. Doch in Montpellier erkrankte sie neuerdings und starb. Da sie eine „Ketzerin“ war, wollte man ihren Leichnam nicht in geweihter Erde bestatten lassen. Mit Hilfe einer edlen und frommen Dame gelang es dem Diener endlich, die Verblichene in der Privatkapelle dieser Dame zur Ruhe zu bringen. Dann reiste Dicky seinem Herrn nach Rom nach, traf ihn in einem Kloster unter 150 Nonnen, mit welchen er Blindekuh spielte. Auf die Kunde vom Tode seiner Gattin und dem von den katholischen Behörden verweigerten Begräbnis brüllte er vor Wut und rächte sich an dem Katholizismus, indem er die Nonnen schwängerte. Auf der Rückkehr übte er diese Art von Rache an unzähligen Frauenzimmern in allen katholischen Ländern, durch die er reiste, und nun hat er hier Absichten auf Lady Lurewell. Der erste Akt hat uns in seinen drei Szenen noch nichts von der Handlung gebracht, er hat geschickt die Exposition gegeben, zur Charakteristik beigetragen und wenigstens in den zwei

letzten Szenen sich rasch und natürlich abgewickelt. Den Schluß bildet eine Zote.

Zweiter Akt.

Wenn wir im zweiten Akte endlich einmal wieder echten Farquhar zu genießen lechzten, nachdem der Dichter einen Akt lang in Congrevescher Manier den Pinsel geführt und mit merklichem Behagen sich in die Ausmalung der Details verloren hat, so werden wir wieder enttäuscht. Der Oberst beargwöhnt seine Frau und hat Vorbereitungen zur Abwehr getroffen, aber selbst wenn wir den zweiten Akt an uns haben vorüberziehen sehen, werden wir noch nicht erraten, wo hinaus das Ganze will. Es macht den Eindruck, als habe der durch Liebesgram verbitterte Dichter nichts anderes tun wollen, als das Eheleben vor uns entrollen und uns zeigen, wie der Mann in der Ehe stets der betrogene Teil ist. In dieses Sitten- und Zeitgemälde hat er, weil es nun einmal nicht anders geht, etwas wie eine Handlung eingefügt, aber der Rahmen ist so breit geraten und mit so großer Sorgfalt bis ins feinste Detail ausgeführt, daß das flüchtig hineingekleckste Bildchen kaum bemerkt wird, höchstens den Eindruck stört.

Lady Lurewell ist schon im ersten Akte vom Captain Fireball als *„a fine lady“* bezeichnet worden, und wie der Seemann nach dem in seiner Phantasie lebenden Bilde einer „feinen Dame“ sich seine Schwägerin vorstellt, genau so hat es der Dichter gemacht, als er an die Zeichnung dieses Charakters schritt. Die Lady Lurewell des viel bejubelten *Constant Couple* war in der Versenkung verschwunden, an das Problem der Weiterentwicklung dieses widerspruchsvollen Charakters rührte der damals weniger als je zu psychologischen Analysen befähigte und gestimmte Poet nicht. Er nahm aus dem Kochbuche des Restaurationslustspiels die Ingredienzien einer feinen Dame und braute daraus ein Wesen, das seine Geburt in den Tiegeln und Kesseln des Laboratoriums nicht verleugnen kann, einen Homunkulus, der ganz Typus ist und kein individuelles Gepräge hat. Es ist nur ein Zufall, eine Theaterlaune, daß diese Dame Lady Lurewell heißt, es könnte ebensogut *„a fine lady“* allein auf dem Theaterzettel stehen. Daß dieser

Charakter, wenn auch als Typus vortrefflich, doch nicht die Lady Lurewell des früheren Stückes in ihrem Eheleben ist, daß er aber auch ganz abgesehen davon eine verkörperte Abstraktion und nicht Fleisch und Blut ist, zeigen die Szenen unseres Lustspiels, in denen sie auftritt.

Sie ist eine Haustyrannin geworden, die Dienstmädchen können es bei ihr nicht lange aushalten, sie wünschen, ihre Zeit wäre schon um, ja eine will hundert gegen eins wetten, daß sie vor dem Termin davonlaufen werden. Daß sie ihr Dienstpersonal wirklich zur Verzweiflung bringen kann, daran wird niemand zweifeln, wenn er in der ersten Szene des zweiten Aktes Zeuge der schikanösen Launen dieser Dame gewesen ist. Daß die Ehe, nach der sie jahrelang geseufzt und die ihr schließlich manche Enttäuschungen gebracht hat, Lady Lurewell vielleicht launisch, nervös, boshaft gegen Dienstboten gemacht haben mochte, sei nicht bestritten, aber wie die weibliche Hauptperson unseres Stückes benimmt sich doch nur eine Modedame, in deren Herzen es kalt und öd und leer ist, der aus ihrem Innern heraus überhaupt keine Befriedigung quellen kann und die sich langweilt und ärgert und schmachtet, weil sie keiner mächtigen Leidenschaft fähig, weil sie der Energie entbehrt, die nun Launen und Herrischtun ersetzen sollen. Nur eine Modedame konnte sich zu jener lächerlichen Rolle hergeben, die die Gattin des Obersten in dem Gespräch mit dem Schneider Remnant spielt, nur eine solche konnte die Modenarrheit so weit treiben, daß sie erklärte: *„What! d'ye think I wear clothes to please myself? — — — I wanted of quality-air."*

Dieser ins Weibliche übersetzte Mr. Jourdain, auf den auch die Vorliebe für alles Französische hinweist, hat mit der im Grunde echt englischen Figur der Braut des Obersten nichts gemein. Als wir sie nun gar an der Arbeit sehen, *„to model her husband to good breeding"*; als sie ihm seine *„slovenly campaign-airs"* verweist und seine schmutzigen Schuhe nicht minder wie seinen sehr weit hergeholten altfränkischen Vergleich (er vergleicht ihr Gemach mit dem *„Sepulchre at Jerusalem"*) mit herbem Tadel bedenkt; als sie nun weiter ihren Schwager nicht empfangen will, weil sie diese *„officers"* und *„men of honour"* nicht leiden mag, *„who*

will daub the stairs with their feet, stain all the rooms with their wine, talk bawdy to her women, rail at the parliament, then at one another, fall to cutting of throats, and break all her chine —", da fühlen wir jeden Zweifel über die Heimat dieser Dame in uns schwinden, vor uns erhebt sich die Bühne Molières und auf ihr agieren die *Précieuses Ridicules*, die in der Form so zimperlichen Damen der guten Gesellschaft, noch deutlicher aber die zum Adel mit blöder Bewunderung emporblickenden, ihm nachäffenden männlichen und weiblichen Narren.

Eine Mode macht aber die Lady mit, von der wir im französischen Lustspiel weniger hören: sie fröhnt dem Spiele. Indem uns Farquhar in der zweiten Szene dieses Aktes eine Spielgesellschaft vorführte, wollte er eine Unsitte geißeln, die gerade zu jener Zeit unter den Damen eingerissen war und in finanzieller wie in moralischer Beziehung großes Unheil anrichtete. Dieses Thema ist ja seither vielfach behandelt worden, sowohl in der englischen als auch in der deutschen Literatur. In sehr übler Laune kommt eine Gesellschaft aus dem Spielsaale. Außer der Lady Lurewell wüten ein paar andere Damen über ihr Mißgeschick im Spiele, zerreißen ihre Karten und werfen sie im Zimmer herum. Gleiches Leid treibt zu gleicher Klage unsern Kapitän, der durch eine unglückselige Verkettung von Umständen in jenes Gemach geraten ist und, vom Spielteufel erfaßt, seinen halbjährigen Gehalt verspielt hat; *„oh malheur! oh malheur, malheur!"*, jammert ein französischer Marquis, einer jener Refugiés, welche die Aufhebung des Edikts von Nantes massenhaft in das protestantische England gebracht hatte, wo sie jedoch nicht nur Schutz für ihren Glauben und ihr Leben suchten, sondern entweder als Offiziere besonders in irischen Regimentern tätig waren oder aber als Abenteurer viel von sich reden machten. Zu letzterer Sorte gehört unser Marquis.

An all diesem Jammer trägt Sir Harry Wildair die Schuld, der bald darauf mitten unter die Gesellschaft der Gerupften singend eintritt und seine 1570 Louisdor in der Tasche klingen läßt. Diese Dinger erobern die Welt. Er verteilt Trinkgelder unter das Dienstpersonal und malt sich im Geiste aus, was er für den Rest des Geldes alles haben

könne: *„fine coaches, splendid equipage, lovely women, and victorious burgundy“*. Mit der Sicherheit, die wir an ihm gewöhnt sind, tritt er den Damen gegenüber auf, ja er preist sogar in Versen die Macht weiblicher Augen. Überhaupt scheint seine Behauptung richtig zu sein: *„This luck is the most rhetorical thing in nature!“* Er dichtet nämlich auch die Karten an, die Wonnen und Aufregungen des Spieles:

„Cards! the great ministers of Fortune's power;
That blindly shuffle out her thoughtless favours,
And make a knave more powerful than a king.
What adoration do these powers receive
From the bright hands and fingers of the fair,
Always lift up to pay devotion here!
And then the pleasing fears, the anxious hopes,
And dubious joy that entertain our mind!
The capot at picquet, the paroli at basset, — and, then,
Ombre! who can resist the charms of matadores?“

Mitten in der leidenschaftlich erregten Spielgesellschaft ist er der einzige Ruhige, unserem bestimmten Gefühle nach nicht, weil er Gewinner ist, sondern weil er sich auch vom Spielteufel nicht ganz einfangen läßt. So bewahrt er eine gewisse sichere Überlegenheit über alle anderen, besonders über die Damen, und der ironische Zug, den wir in seinem Charakter schon früher zu beobachten Gelegenheit hatten, tritt hier noch stärker hervor.

Eine Veränderung ist jedoch auch mit Sir Harry vor sich gegangen, und wahrlich nicht zu seinem Vorteil. In Bezug auf alles, was *„gentlemanlike“* heißt, ist er entschieden fortgeschritten, was ja ganz natürlich erscheint, aber was in dem ersten Stücke als wahre, offene und unverhüllte Natur, als sich frei gebender Lebensdrang erschien, hat sich hier nach der schlechten Seite hin weiterentwickelt. Der Mann, welcher uns trotz der Bordellszenen im *Constant Couple* immer sympathisch blieb, weil wir an seinen guten Kern glaubten, verliert schon durch die geheimnisvollen Andeutungen über den Tod seiner Gattin einigermaßen unsere Achtung und der Schluß des zweiten Aktes zeigt uns ihn als skrupellosen Verführer, vor dessen Geist und

Erfindungsgabe wir höchstens Respekt bekommen. Daß Angelica wirklich tot sei, glauben wir nicht, trotzdem es Dicky seiner Liebe erzählt. Der Dichter macht uns zum Überfluß noch aufmerksam, indem sich der Diener einmal verschnappt: „*Why, you must know, that my lady after she was buried sent me*“ —.

Durch den zweiten Akt lärmt und tollt ferner ein angeblicher Bruder Sir Harrys, der *Beau* Banter, welcher weidlich auf die Universität schimpft, mit Captain Fireball Händel anfängt und bald wieder verschwindet, ohne daß man etwas Rechtes aus ihm machen könnte. Aus der Tiefe des Totenreichs scheint also eine Hand sich hervorzurecken, um nach einem Lebenden zu langen, welcher indes ganz sorglos Blumen zu pflücken sich anschickt im Reiche des Lebens und Lichtes. Dieser Akt hat in Bezug auf die Handlung nur Andeutungen gebracht, indem uns der Schluß auf ein nächtliches Rendezvous zwischen Sir Harry und der Lurewell schließen läßt, gegen welches sich vielleicht des unterrichteten Gatten Aktion richten wird, während Sir Harrys Plänen auch noch von anderer Seite durch seine tote (?) Frau Gefahr zu drohen scheint.

Die Schlußszene aber gibt den letzten Strich zu dem Charakter des Weibes, das uns hier vornehmlich interessiert, sowie ihres Ritters. Sir Harry läßt ihr „*a French pocket-book*“ zurück, „*with some remarks of my own upon the new way of making love. Please to peruse it, and give me your opinion in the evening*“. Das Buch enthält eine Banknote auf £ 100. Diese feine Art, wie er sie für den Liebesgenuß bezahlt, den er am Abend erwartet, und sie für den Spielverlust entschädigt, entzückt sie. Hätte es noch eines Beweises dafür bedurft, daß wir es hier mit einer andern Lurewell zu tun haben als im ersten Teile, in ihrem letzten Monologe am Schlusse des Aktes wäre er zu finden: „*I warrant now, there's a hundred home-bred blockheads would come — Madam, I'll give you a hundred guineas if you'll let me — Faugh! hang their nauseous immodest proceedings! Here's a hundred pound now, and he never names the thing: I love an impudent action with an air of modesty with all my heart.*“ Wir kennen ihr Charakterbild, diese unter der feinen Form verborgene Sittenlosigkeit, diesen nur auf den Schein ge-

richteten Sinn, nun viel zu genau, um auch nur neugierig zu sein, ob sie es wirklich tun wird. Höchstens könnte es uns interessieren, wie sie „in Schönheit“ fallen wird. So ist die Empfindung, welche wir am Schlusse des Aktes nicht loswerden können, die des moralischen Ekels über eine ihren Gewinn überzählende Dirne, die sich freut, daß er in so wenig verletzender Form gereicht worden, und über einen Wüstling, der den Spielverlust eines Weibes und dessen Spielleidenschaft auszunutzen nicht ansteht. Ist es dem Dichter nur darauf angekommen, Sittenbilder zu liefern, so ist ihm dies gelungen und in der Verschmelzung von Selbstgesehenem und den Franzosen Abgelerntem hat sein damals pessimistisch gestimmter Geist Porträts aus dem Ehe- und Gesellschaftsleben jener Tage gezeichnet, die schwarz in Schwarz gehalten sind. Vergleichen darf man die Charaktere mit denen in *The Constant Couple* nicht, will man durch das Unmögliche einer solchen Entwicklung *in peius* sich den Genuß an dem Gegenwärtigen nicht stören, und wie mager die Ausbeute für den Fortschritt, ja auch nur für die Anbahnung der Handlungen ist, wurde schon dargetan.

Dritter Akt.

Dieser Akt, welcher sonst die Handlung auf ihren Höhepunkt zu führen pflegt, zeigt uns hier das Eheweib in seiner tiefsten Erniedrigung. In der zweiten Szene ist Sir Harry bei ihr, um die im voraus bezahlte Frucht zu pflücken. Sie gesteht ihm, das Buch, welches er ihr gegeben, sei *„the best penned piece I have seen a great while; I don't know any of our authors have writ in so florid and genteel a style“*. Der Verfasser selbst steht nicht an, seinen Stil zu preisen und sich über die alte „Liebe“ und deren poetische Verherrlichung lustig zu machen:

„Upon the subject, madam, I dare affirm
There is nothing extant more moving. — Look ye,
Madam, I am an author rich in expressions;
The needy poets of the age may fill
Their works with rhapsodies of flames and darts,
Their barren sighs and tears, their speaking looks
And amorous vows, that might in Chaucer's time,

Perhaps, have pass'd for love; but now
'Tis only such as I can touch that noble passion,
And by the true, persuasive eloquence,
Turn'd in the moving style of louisd'ors,
Can raise the ravish'd female to a rapture.
In short, madam, I'll match Cowley in softness, o'er —
Top Milton in sublime, banter Cicero in eloquence,
And Dr. Swan in quibbling, by the help of that most
Ingenious society, called the bank of England."

In wirkungsvoller Weise verfällt der realistische Liebhaber gerade bei den satirischen Stellen in das jambische Versmaß, wie denn Farquhar sehr häufig nicht nur am Ende des Aktes oder einzelner Szenen, sondern mitten im Dialog von der Prosa in eine Art Vers übergeht, der jedoch keineswegs streng und regelmäßig gebaut ist. Rapp hat (p. 255) diese Eigentümlichkeit unseres Dichters in seiner Besprechung des *Constant Couple* angemerkt. Er sagt: „Es hat einen Fehler mit unserem *Egmont* gemein, daß die pathetischen Stellen oft unwillkürlich in Jambentakt fallen, ohne doch völlig Vers zu werden (andere wie Verse gedruckte Stellen kommen auf Rechnung des Setzers)." In unserer Stelle liegt entschieden Absicht des Dichters vor und die komische Wirkung der Persiflage wird durch den Vers bedeutend erhöht, wenn er richtig vorgetragen wird.

„*Love*" ist so veraltet, so niedrig, so altmodisch und die Lady sieht Melpomene trauernd mit ihrem Taschentuch die Tränen trocknen, das Herz voll Feuer, die Augen voll Wasser, den Kopf voll Wahn- und den Mund voll Unsinn. Welch „*unnatural stuff*" sind doch „*the doleful ditties, piteous plaints, the daggers, the poisons!*" Wie lächerlich, daß der Liebende knien und schwören soll, wie haßt Sir Harry das Seufzen und Wimmern der Weiber! Indem sie so in holder Eintracht das alte Reich der Liebe und des Dichtens „niederrennen", hat der Liebhaber die Dame, ohne daß sie es zu merken schien, in ein Nebengemach gezogen, um dort über die „Liebe" zu spotten.

Sie werden gestört. Der junge Banter erscheint auf der Bildfläche, mit schlecht verhehltem Ärger verläßt Lady Lurewell das Kabinett und tritt dem Störer nicht eben

freundlich entgegen. Sir Harry, um eine Ausflucht nie verlegen, flucht in dem Nebenraume über die schlechten Federn, mit denen es schwer möglich sei, Briefadressen für die Lady zu schreiben. Banter beglückwünscht die Dame zu der glücklichen Wahl ihres Sekretärs und stellt sich hierauf Sir Harry als Bruder vor, erfährt aber von dem unglücklichen Liebhaber, dem er den Kelch des Genusses von den Lippen weggerissen hat, keine besonders freundliche Aufnahme. Der Junge muß doch daran denken, ihn zu beerben; da muß er es zu verhindern trachten, daß der Erbbruder wieder heirate und Leibeserben gewinne. Zu diesem Behufe sollte Banter für ihn den Kuppler machen und ihm Weiber in genügender Menge zuführen, daß er nicht auf solide Gedanken komme. Will der Junge seinen Fehler wieder gutmachen, so muß er ihm für die Nacht eine neue Mistress verschaffen, sonst heiratet er morgen. *„Go, pimp, like a dutiful brother!“*, mit diesen Worten stößt er ihn zur Tür hinaus.

Die Szene zwischen der verheirateten Frau und dem Hausfreunde hätte nur dann unser Interesse fesseln können, wenn es der Dichter verstanden hätte, den Präliminarien zu dem Akte den Charakter des Bordellmäßigen zu nehmen und wenigstens durch die elegante Form, durch die feine Außenseite über das Brutale des Vorganges hinwegzutäuschen. Das wäre konsequent gewesen. Die Anbeterin der Form gibt ihre Ehre, an der ihr im Grunde nichts gelegen ist, dieser gefälligen Form zuliebe preis. Es wäre eine Art ästhetischen Wohlgefallens gewesen, das den Sieg über die ethischen Bedenken davongetragen hätte, ein Sieg der Schönheit über die Sittlichkeit, der Form über das Wesen, des Scheins über das Sein oder der französischen über die englische Manier.

Soll der Fall eines Weibes unser sympathetisches Interesse wecken, so wird freilich der Dichter von Gottes Gnaden immer wieder zu dem alten und doch stets wirksamen Mittel greifen. In der Brust des Weibes erwacht die Leidenschaft für einen andern als den ihr angetrauten Gatten; welches auch immer die Gründe dieses Erwachens sein mögen, bei dem Weibe, welches der ethischen Grundlage nicht entbehrt, siegt die Leidenschaft erst nach län-

gerem Kampfe, dessen Zeugen wir gewesen sein müssen, und wenn wir sie endlich fallen sehen, so müssen wir nach dem Vorangegangenen den Fall begreifen als die Folge weiblicher Schwachheit gegenüber männlicher Verführungskunst, als zu mächtiges Wallen des erregten Blutes, zu heißen Drang nach sinnlicher Befriedigung, als Verbitterung über das Einerlei des Alltags und das Verlangen, des Lebens heißen Atem, seinen schnellen und kräftigen Pulsschlag, wenn auch für eine Stunde nur, zu fühlen. Wo aber der Dichter mit Gerippen arbeitet, wo die Seele fehlt im Knochengerüste, bei einem fühllosen Weibe, wo nicht von Leidenschaft und nicht von sittlichem Verantwortlichkeitsgefühl die Rede sein kann, bei einem solchen Weibe den Fall auch nur begreiflich zu machen, war nach den gegebenen Voraussetzungen nur möglich, wenn der Dichter sie „in Schönheit" fallen ließ, und dazu reichte sein Können nicht aus. Sollte etwa das ästhetisch-literarische Gespräch uns vorbereiten oder sie berücken? Dessen Quintessenz ist ja das gerade Gegenteil von dem, was sie im frühern Akte als ihr Ideal bezeichnet hat: *„I love an impudent action with an air of modesty with all my heart. . . ."* Sir Harry reißt ja vom Gesichte der Liebesgöttin den züchtigen Schleier, der ihr die *„air of modesty"* leiht, von ihrem Leibe fliegen die Gewänder in Fetzen, hinweggezerrt von den Händen des lüsternen Ritters und der auf einmal zur Priesterin der Nacktheit bekehrten „Französin". Statt über den Gehalt zu siegen, sinkt die Form in Trümmer und es bleibt das Brutale und Rohe. Die preziöse Dame, welche die *„unmodest proceedings"* so *„nauseous"* gefunden hat, läßt sich nun wie eine gemeine Dirne ins Kabinett zerren, und statt auf den Altar der Schönheit und des äußeren Anstandes das Opfer einiger verbindlicher Phrasen zu legen, predigt ihr der materialistische Liebhaber das Evangelium des Nackten. Wir haben es an Farquhar rühmend hervorgehoben, daß er für das Natürliche, Wahre, Ungekünstelte eintritt, und wenn eine gewaltige Leidenschaft in diesem Weibe kochte, die sie hinaustriebe über die Schranken des Anstandes, dann würden wir den Sieg der Natur feiern. Einer vollbusigen, Leben atmenden Venus reiße er die armseligen Lappen vom Götterleibe, doch ein Skelett aus

der Garküche des Gedankens ohne Umhüllung zu sehen, reizt nimmer unser Verlangen.

Ein Ingrediens fehlt noch, um „*a fine lady*“ zu brauen. Selbst moralisch tief gesunken, gönnt sie keiner ihrer Mitschwestern eine Tugend, die sie nicht besitzt. Sir Harrys Angelica galt als fromm und treu und sittsam. Welche Freude bereitet es ihr nun, als sie in der ersten Szene des dritten Aktes von dem Marquis, der ein Bild Angelicas vorweist, gleichzeitig vernimmt: „*As me did purchase de picture, so me did gain de substance, de dear, dear substance, by de bon mien, de France air, chantant, charmant de politique à la tête, and dansant à la pied.*“ Sie läßt sich in ihrer Freude über die Entlarvung der andern einreden, Angelica habe ihm dieses Bild durch seinen in Montpellier wohnhaften Bruder kurz vor ihrem Tode als Legat übersenden lassen, „*wid a tousand baise-mains to de dear marquis, de charmant marquis, mon cœur le marquis*“.

Den Gatten betrügen und des Liebhabers verstorbene Frau im Grabe begeifern, das sind die zwei Rollen, in welchen Lady Lurewell in dem Stücke wirkt. Der arme Gatte steht aber den Ereignissen noch immer rat- und hilflos gegenüber. Da er den Marquis das Gemach seiner Frau verlassen sieht, halten er und sein Bruder den windigen Franzosen für den begünstigten Liebhaber und Fireball drängt wieder einmal in drolliger Berserkerwut zur Tat: „*Kick one. — Cane another. — Cut off the ears of a third. — Slit the nose of a fourth. — Tear cravats. — Burn perukes. — Shoot their coach-horses.*“ Standard zögert, er weiß nicht, bei welchem der Liebhaber er anfangen soll. Da kommt unser Freund Clincher sen., der Jubiläumsnarr aus dem *Constant Couple*: „*Some time ago he had got the travelling maggot in his head, and was going to the Jubilee upon all occasions, but lately since the new revolution in Europe, another spirit has possessed him, and he runs stark mad after news and politics.*“ Seit dem Beginne des nordischen Krieges und der spanischen Thronfolgestreitigkeiten zum politischen Narren geworden, ist er nunmehr fortwährend auf der Suche nach Neuigkeiten, belustigt alle Welt mit seinen überdies von geringem Verständnis zeugenden Fragen und verbreitet, was er gehört, in geheimnisvollem Flüstertone.

Diesen offenbar nach dem Leben gezeichneten Narren hat der Dichter ausgezeichnet charakterisiert, und wenn der dritte Akt bedeutend wirksamer ist als die beiden vorangegangenen, so sind wir dafür nur Clincher und dem Marquis zu Dank verpflichtet. Letzterer hat uns durch sein schlechtes Englisch und seinen lächerlichen Dünkel gleich am Beginn des Aktes unterhalten und durch dunkle Andeutungen darüber, daß er Sir Harry durch das Bild Angelicas £ 10.000 entlocken will, unsere Aufmerksamkeit gefesselt; Clincher hingegen sorgt dafür, daß das göttliche Lachen wieder zu seinem Rechte in der Komödie komme, das Lachen, zu dem uns Farquhar in diesem Stücke ganz gegen seine Gewohnheit bisher wenig Anlaß geboten hat. Nachdem er dem Obersten die Nachricht von dem Tode des Papstes, welche schon in den Zeitungen zu lesen war, ins Ohr geflüstert hat und sich dafür hat auslachen lassen, stürzt er sich wie ein sensationslüsterner Reporter auf den Kapitän, der eben *„from the Baltic“* heimgekehrt ist. *„You sailed a brave squadron of men-of-war to the Baltic. — Well and what then? eh?“* sprudelt er in atemloser Neugier hervor. Trocken und langsam erwidert Fireball: *„Why, then — we came back again.“* Dies schreckt aber den ungestümen Frager nicht. Wenn er auch Jütland für einen Teil von Portugal hält, interessiert er sich doch für den *„pretty, dear, sweet, pretty King of Sweden“* und möchte wissen, ob er in seiner Größe und Dicke sei.

So sehr nimmt ihn aber die Politik nicht in Anspruch, daß er darüber seiner Liebespläne vergäße. Während er vom Bombardement von Kopenhagen und der Natur Karls XII. in wirrem Durcheinander faselt, weiß er der Parly einen Brief für ihre Herrin zuzustecken. Die Dienerin bringt jedoch, eingedenk ihres dem Obersten gegebenen Versprechens, den Brief alsbald wieder zurück und übergibt ihn Standard vor den Augen des Publikums, welches dem Vorgange in der besten Laune gefolgt ist, und des Schreibers selbst, welcher ihn allerdings nicht erkennt, sondern für ein wichtiges politisches Schreiben hält. Diese kleine Unwahrscheinlichkeit sieht man dem Dichter gern nach, sie läßt sich durch geschicktes Manipulieren der schlauen Parly und durch entsprechende Stellung der Personen auf der Bühne im

Moment, da der Brief gebracht wird, fast ganz verdecken und eine der wirksamsten komischen Szenen ist gerettet. Daß der Brief des Liebhabers in dessen Anwesenheit von dem Liebesboten dem Gatten gegeben und von diesem vor jenem gelesen wird, ist ein echt Farquharscher Einfall. Der Brief ist die zusagende Antwort auf die Einladung der Dame zu einem Rendezvous.

Mit einer bei dem bedächtigen Obersten geradezu unheimlichen Schnelligkeit steht nach der Lektüre des Schreibens sein Entschluß fest. Mehr als zwei Akte lang hat er in seinem eifersüchtigen Groll nach einem Gegenstande gesucht, an dem er ihn auslassen könnte. Nach dem ersten Akte meinten wir, er werde sich gegen Sir Harry kehren, auch Banter schien uns zum Opfer ausersehen, kurz zuvor möchte er den Marquis durchbohren, aber mit einem jener Phantasiesprünge, die der Ire so liebt, setzt Farquhar über alle Barrièren und läßt sein Flügelroß eine Richtung nehmen, die niemand vorausgesehen hat. Dem Clincher, den die Lady Lurewell im früheren Stücke so gefoppt hat, gewährt sie jetzt ein Rendezvous — ein Beweis mehr gegen die Identität der weiblichen Hauptpersonen in beiden Stücken — und der arme Narr muß das Opfer sein für die Torheiten anderer. Aber auch die Art seiner Bestrafung ist originell. Der Kapitän soll ihn ins Wirtshaus nehmen. Dort wird er Clincher, so spiegelt man ihm vor, in sein Tagebuch Einsicht nehmen lassen, von dem er ihm, um ihn desto sicherer zu bestimmen, die Eintragungen des 17. August (Donnerstag) verliest. Wie unter dem Banne des Hypnotismus folgt der politische Neuigkeitsnarr dem lockenden Tagebuch. Der Plan Standards wird uns hier so weit verraten, daß in Lockets Gasthaus Clincher betrunken gemacht werden soll, doch wir erraten schon jetzt das Weitere. Er wird in diesem Zustande vor Lady Lurewell gebracht werden und das soll sie von ihrer Liebe für ein so unwürdiges Subjekt heilen. Es ist so eine Art spartanischer Methode und wird in der Vorliebe des Dichters für das Farcenhafte ihren Ursprung haben. Näher darauf einzugehen und zu fragen, was denn damit zum Schlusse erreicht werden kann, geht hier nicht an, einer ernsten Prüfung hält dieser Einfall nicht stand. Zum mindesten gibt es in diesem Akte Leben, man lacht

und die Handlung hat begonnen. Der Marquis will Sir Harry betrügen, Lady Lurewell will aus der Mitteilung des Marquis über seine Beziehungen zu Angelica Nutzen ziehen, Standard erwischt einen Liebesbrief und beginnt die Kur an Clincher, und während im Wirtshaus getrunken wird, um Standards häusliche Ehre zu retten, betrügt ihn im Hause ein anderer Liebhaber, Sir Harry.

Wie zum Hohne auf alle Bemühungen des Gatten, als wollte er aus der Tiefe seines durch weibliche Untreue gequälten Herzens den Ehemännern die traurige Wahrheit künden, gegen Weiberlist gebe es kein Mittel, läßt der Dichter auf die Abwehrszenen jenes schon eingangs gewürdigte Duett folgen, das die beiden auch zum Ziele geführt hätte, wenn nicht der junge Banter dazwischengekommen wäre; ob durch Zufall, ob durch eigene Eifersucht gequält, ob durch Parlys Zutun, ist uns in dem Stadium noch nicht klar. So ist denn die Anlage des Aktes eine gute, die Charakterzeichnung des Marquis und Clinchers vortrefflich, auch Sir Harry und Fireball, zu deren Bilde keine wesentlich neuen Züge hinzukommen, sind wohl getroffen. Ganz verfehlt ist die Lurewell in der zweiten Szene, die überhaupt mißlungen erscheint, während die vorangehenden Szenen wieder echt Farquharsche Frische und Lebendigkeit atmen und auch an komischen Situationen nicht arm sind. Im ganzen erhebt sich der Akt demnach hoch über seine Vorgänger.

Vierter Akt.

Mit vergrämtem Herzen und sauertöpfischer Miene setzte sich der liebeskranke George hin, um in einem breit ausgeführten Sittengemälde aus der Gesellschaft über Frauentreue und Männerklugheit in der Ehe die Lauge seines Spottes auszugießen. Doch zu kräftig ist in ihm die komische Ader und wenn es der ungetreuen Dame seines Herzens auch gelang, ihn zwei Akte eines Lustspiels fast ganz und den dritten zum Teil verderben zu lassen, im vierten Akt bricht der tolle Übermut des *„farcical writer“* wieder urkräftig hervor und was er uns bisher an Handlung schuldig geblieben, ersetzt er hier in mehr als reichem

Maße. Er läßt seiner Laune wieder einmal frei die Zügel schießen, von sich wirft er alle Rücksichten auf Charakter, Dialog und feine Motivierung und läßt durch die ihm eigene originelle Verknüpfung der Begebenheiten die Zuschauer nicht aus dem Lachen herauskommen. Dieser Akt ist wieder echt farquharisch in seinen Vorzügen wie in seinen Mängeln.

In der Tavern, einem Orte, wo auch der Dichter am liebsten geweilt, arbeitet der brave Kapitän mit Ausdauer, vorläufig ohne Erfolg, an der ihm gestellten Aufgabe, Clincher betrunken zu machen. Dieser ist seinem Tyrannen eben ausgerissen, nachdem ihn ein Blick auf seine Uhr gelehrt hat, daß die *„critical minute“* zum Rendezvous nicht mehr fern sei. Aber unbarmherzig schleift ihn der ehrliche Seebär zurück zum Brandy. Wo er Clincher zu fassen hat, das weiß er allerdings, und der Hinweis auf den Tod des spanischen Königs genügt, um diesen zum Niedersetzen zu bewegen. Der alte Don Carlos tot — das muß er sofort seinem Korrespondenten in Wales schreiben und vor den Augen des Publikums setzt er sich hin und verlangt ungestüm nach Tinte und Feder.

Dem Theaterbesucher von 1701 muß diese Figur, welche uns einigermaßen fremd geworden ist, sehr vertraut, für ihn muß der Nachrichtensammler und -Verbreiter in seiner Karikierung von unwiderstehlicher Komik gewesen sein. Durch diesen einen Zug hat Farquhar den politischen Narren, der an und für sich zu allen Zeiten existiert hat und auch in allen Literaturen häufig herhalten mußte, zu einem für die englische Kulturgeschichte jener Zeit charakteristischen Typus erhoben, den uns Macaulay (*History of England*, vol. I, p. 383, Tauchn. Ed.) in folgender Weise schildert:

„But people who lived at a distance from the great theatre of political contention could be kept regularly informed of what was passing there only by means of newsletters. To prepare such letters became a calling in London as it now is among the natives of India. The newswriter rambled from coffee-room to coffee-room collecting reports, squeezed himself into the Sessions-House at the Old Bailey if there was an interesting trial, nay perhaps obtained admission to the gallery of Whitehall, and noticed how the King and Duke looked. In

this way he gathered materials for weekly epistles destined to enlighten some county-town or some bench of rustic magistrates."

Es ist lebhaft zu bedauern, daß Farquhar über diesen Ansatz zur Zeichnung einer solchen Figur nicht hinausgekommen ist, immerhin liegt selbst in diesem für das damalige Auditorium ein mächtiger Lachreiz.

Der Kapitän kann die Aufregung nicht begreifen, die sich des armen Narren bemächtigt hat, und vollends unverständlich ist ihm die Freude Clinchers über die französische Thronfolge. Aus dem Munde des britischen Seemanns spricht Farquhars nie verhehlter Haß gegen alles Französische, dem er hier schon kräftigen Ausdruck leiht, indem er den Marquis auf die Bühne stellt. Die Übermacht Frankreichs bedeutet für ihn die Vernichtung des englischen Handels, die Gefährdung der Staatskirche und den Verlust aller Freiheiten. Für alle diese Dinge hat der windige und beschränkte *Beau* natürlich absolut kein Verständnis: „*These trades-men are the most impudent fellows we have, and spoil all our good manners . . . And what has a gentleman to do with religion, pray? We beaux shall have liberty to whore and drink in any government, and that's all we care for.*"

Bei diesem politischen Intermezzo hat aber Fireball den eigentlichen Zweck seines Hierseins vergessen; an diesen mahnt ihn in barschen Worten der ungeduldige Oberst, welcher eben eintritt. Dieser faßt seinen Mann energischer an. Er steht mit gezogenem Schwerte vor ihm und droht, ihm die Kehle abzuschneiden, wenn er nicht ein mit Brandy bis an den Rand gefülltes, gewiß nicht kleines Glas mit einemmale hinunterstürzt. Nachdem Standard dem Bruder gezeigt, wie es zu machen ist, verschwindet er und überläßt Fireball das Weitere. „Was habe ich getan," ruft Clincher, „daß ich lebendig verbrannt werden soll?" Doch es nützt ihm nichts und als er gar den Tod durch Brandy eines Gentleman unwürdig findet, da braust der Vertreter der dadurch in ihrer Ehre gekränkten Marine auf und ruft den Wirt Shark, daß er drei oder vier von der Schiffsbemannung hole, welche Clincher zum Matrosen pressen und an Bord des „*Beelzebub*" bringen sollen. Clincher weiß, daß dies keine leere Drohung ist, daß man zu jener Zeit die Schiffe zum großen Teile in der Weise bemannte; so

entschließt er sich denn, das Glas zu leeren. Es brennt höllisch in seinem Magen, an den er wehrufend schlägt, aber mitleidslos zwingt ihm Fireball noch ein Glas auf. Nun hat der arme Junge genug. Er kann nicht auf den Beinen stehen, wie glühendes Erz rinnt das Blut durch seine Adern, Fieberphantasien von dahinrollenden Schiffen gebiert sein überhitztes Hirn, er fällt in die Arme des Kapitäns und dieser läßt ihn in eine Sänfte setzen und zu Lady Lurewell bringen.

Betrunkene haben schon andere vor Farquhar auf die Bühne gebracht, aber ein origineller Einfall unseres Dichters war es, daß er den Akt des Trunkenmachens in so detaillierter Weise vor seinem Publikum vollziehen ließ; freilich ist der Dichter hier im Nachteil gegen den Darsteller, aber was er dazu beitragen konnte, die Szene drastisch zu gestalten, hat er nicht verabsäumt, das andere ist Sache des Schauspielers. Um die Neugierde des Zuschauers auf die weitere Entwicklung der Dinge auf die Folter zu spannen, schiebt Farquhar nach der von ihm beliebten Methode andere Szenen ein. Wir aber wollen diese vorderhand überschlagen, Shark und einem Matrosen in das Haus der Lady folgen und zusehen, wie sie den volltrunkenen Clincher aus der Sänfte zerren und auf den Boden hinwerfen.

Wir wohnen einer Hanswurstiade bei, drum nehmen wir auch den Kasperlwitz ruhig hin: Parly: *Mr. Clincher, are you dead, sir?* Clincher: *Yes.* Ohnehin hat ja der Oberst eine ernste lehrhafte Miene aufgesetzt und hält nun seiner Frau eine Standrede, bei der man nicht recht weiß, ob man lachen oder ernst bleiben soll. Die Situation fordert eigentlich das Gelächter heraus. Was tut der knurrige Alte? Wie ein Anatom vor der Leiche oder ein dozierender Professor vor dem Kranken, demonstriert der Oberst seinem Auditorium, welches diesmal nur aus einer (sichtbaren) Person, seiner Gattin, besteht, die Lehre von der Weibertreue. Triumphierend weist er auf das betrunkene *Beast:* „Das ist der Mann, den du mir vorziehst, und so wie er sind alle die anderen, welche täglich mein Haus besuchen, deine Ehre zugrunde richten und meine Ruhe stören. Denke, du bist frei; würdest du ihn mir vorziehen, diesen *„brute, monkey, destined only for the sport of man?“*

Ja, nimm ihn nur in dein Bett! Laß da „*the beast disgorge his fulsome load in your fair, lovely bosom; snore out his passion in your soft embrace; and, with the vapours of his sick debauch, perfume your sweet apartment!*“ Im Gegensatze zu diesem streicht er nun sich heraus, seine Verdienste um das Vaterland, seine makellose Ehre, sein nicht unangenehmes Äußere, seinen unterscheidungsfähigen Geist und endlich seine grenzenlose Liebe zu seiner Gattin, sein diskretes Benehmen ihr gegenüber, auf die er doch gesetzliche Rechte hat, das Maß von Freiheit, das er ihr gelassen. „*Generous, generous man!*“ ruft gerührt die Lady und bricht in Tränen aus.

Wenn es dem Dichter darauf angekommen wäre, eine komische Wirkung zu erzielen, was gewiß nicht der Fall war, das wäre ihm geglückt. Ich glaube, der gute Oberst macht sich lächerlich. Er läßt einen Liebhaber seiner Frau betrunken machen, um sie von der Zuneigung zu diesem und anderen Männern abzubringen und für sich zu gewinnen. Von der Seite hätte niemand den Angriff des Obersten auf sein Opfer erwartet. Wollte er Clincher Lady Lurewell verächtlich machen, so boten ihm die Verkehrtheiten des närrischen Burschen dazu Handhaben in reicher Menge und von einem dieser Angriffspunkte aus konnte er kräftig und wirkungsvoll auch gegen die anderen modischen Liebhaber operieren, aber die Nüchternheit ist eine der wenigen guten Eigenschaften Clinchers, und daß der Oberst an einem Menschen, der nicht gewöhnt ist zu trinken, seine geringe Widerstandsfähigkeit gegen den Alkohol ausnutzt, um ihn als Demonstrationsobjekt gegen die Trunksucht hinzustellen, das ist zum mindesten nicht edel. Dazu kommt noch, daß ein Militär zu diesem Mittel greift, dessen Kameraden in puncto Trinkens nicht im besten Rufe standen, wenn er selbst auch mäßig war, und noch weniger sympathisch wird uns Standards Vorgehen dadurch, daß der arme Clincher sich einen Schnapsrausch antrinken muß.

Wußte er aber schon kein anderes Mittel, um Clincher bei seiner Gattin aus dem Sattel zu heben, was soll die weitere Schlußfolgerung auf alle anderen Liebhaber? Wer soll ihm das emphatisch ausgestoßene „So sind sie alle!“ wirklich glauben? Will er seiner welterfahrenen und gesell-

schaftskundigen Frau einreden, daß sich alle Gecken, Stutzer und Lebemänner so viehisch betrinken? Soll das etwa auf Sir Harry oder den Marquis gemünzt sein? Vollends verwirkt er jeden Anspruch darauf, ernst genommen zu werden, wenn er sich als Tugendbold stolz in die Brust wirft und mit seiner Mäßigkeit und *„respectability“* protzt. Dachte Farquhar nicht daran, daß er den Obersten in den Augen des Publikums zu einem alten Narren stempelte, daß der letzte Rest von Sympathie verloren gehen mußte, den wir uns für den biederen Soldaten aus dem *Constant Couple* noch herübergerettet haben? Schon da er in ohnmächtiger eifersüchtiger Wut sich verzehrte, ohne die Energie zu einer erlösenden Tat aufzubringen, geriet seine Reputation bei uns etwas ins Wanken. Als er später wie ein Schulbub vor der feinen Dame stand, die seine Frau hieß, und es bei ihr nicht einmal durchsetzen konnte, daß sie seinen leibhaftigen Bruder empfange, als er vor dem Kapitän verlegen den wahren Stand der Dinge verbarg und mit der Zofe der Lady einen Pakt schloß, da sahen wir die Hörner an seiner Stirn wachsen und über seinem Kopfe den Pantoffel schwingen. Den Demonstrator eines Trunkenboldes und den rührselig-sentimentalen Tugendhelden und Moralprediger sehen wir in Schlafrock und Nachtmütze vor uns, die lange Pfeife im Munde, einen „Bürger derer, die bald kommen sollten“. Mit der Uniform und der schlichten, oft derben Gradheit hat der Oberst, der ja, was geistige Kapazität anlangt, schon früher hinter Sir Harry z. B. weit zurückstand, auch sein bißchen Verstand verloren, sonst könnte er nicht auf so verrückte Ideen kommen. Der Charakter Standards in unserem Stücke ist eine Mischung, bestehend aus einem Drittel Standard aus dem *Constant Couple*, zwei Dritteln Typus des Hahnreis, eine Mischung jedoch von disparaten Elementen, daher verunglückt. Auch der Oberst ist an der Fortsetzung zugrunde gegangen wie seine Gattin; Sir Harry hat sich wohl gerettet, aber beträchtlichen moralischen Schaden genommen. Was verschlug dies aber Farquhar? Mochte die Idee noch so hirnverbrannt sein, einer näheren Prüfung noch so wenig standhalten, zwei Vorzüge hatte sie, sie konnte zu den Zwecken der niedern Komik ausgeschrotet werden und

war originell. Dem gegenüber schwanden alle anderen Bedenken. In der Absicht des Dichters war es nur gelegen, durch Clinchers tragisches Geschick auf die Lachmuskeln zu wirken, aber er hat mehr erreicht, als er wollte.

Schon bei *The Constant Couple* haben wir angemerkt, wie die sentimentale Manier, welche bald darauf im Roman und auf der Bühne allgemein beliebt wurde, von Farquhar in einzelnen Szenen angewendet wird, wie er sogar seiner Lady Lurewell einen etwas sentimentalen Anstrich leiht. In demselben Geiste sind die langatmigen Predigten des Obersten gehalten, aber nur die schuldbewußte und von Ekel über den vor ihr liegenden Trunkenen erfüllte Lady bringen sie zum Weinen, die Stimmung des Publikums wurde durch diese unfreiwillige Komik gewiß nur noch gehobener, und bevor man mit Richardson über seine Clarissa weinte, lachte man über seinen Vorläufer Farquhar, da er dieselben Akzente anschlug. Noch war die Zeit nicht reif für die Tränenbäche der Gefühlsduselei. Ist also der Dichter an der komischen Kraft dieser Szene unschuldig, so gebührt ihm das Verdienst, den Schluß des Aktes durch geschickte Verknüpfung wirksamer gemacht zu haben.

Wenn Standard glaubte, sein Sermon habe kein anderes Publikum als seine Frau und etwa noch Parly, so wußte er eben nicht, daß in einem Kabinette nebenan zwei Männer mit größtem Interesse den Verlauf der Sache verfolgten: Sir Harry und der Marquis. In der Zwischenzeit zwischen dem dritten und vierten Akt hat letzterer Sir Harry tatsächlich mit Hilfe des Bildes von Angelica angeführt und ihm die Summe entlockt, welche er zu erpressen sich vorgenommen hatte. Er hatte nämlich Sir Harry erzählt, sein in Montpellier wohnhafter Bruder sei der in Geldnöten steckenden kranken Angelica mit einer Summe von £ 10.000 zu Hilfe gekommen. Kurz vor ihrem Tode habe sie, da sie nicht mehr schreiben konnte, diesem ihr Bild *„for de certificate and de credential to receive de money from her husband“* gegeben und diese Schuldforderung sei nun von ihm (dem Marquis) übernommen worden. Das erzählt er frohlockend der Lady in der zweiten Szene des vierten Aktes; da sie aber als Mitwisserin des Betruges verlangt, daß er mit ihr Halbpart mache, gibt ihr der filzige Franzose

fünfzig Louisdor, denn *„considre, madame, me be de poor refugié, me 'ave noting but de religious charité and de France politique, de fruit of my own address, dat is all“*. Sie schwört ihm Rache und da sie unten klopfen hört, schiebt sie ihn in das erwähnte Kabinett. Dem eitlen Marquis macht sie weis, es werde ihr Gatte sein, der ihn bei ihr nicht sehen dürfe, sie weiß aber sehr wohl, daß Sir Harry die vorhin so unliebsam unterbrochene Schäferstunde fortsetzen will. Der soll sie an dem Marquis rächen, sie will ihm den Betrug offenbaren und ihn in das Versteck des Betrügers führen. Dies ist offenbar ihr Plan, aber die folgenden Ereignisse hindern sie an dessen Ausführung, es ist ein im Keime erstickter *Plot*.

Daß die tugendhafte Angelica sich einst dem Marquis ergeben, hat die durch deren stolze Tugend ohnehin geärgerte Mondaine dem prahlerischen Franzosen ohneweiters geglaubt. So groß aber auch ihre Freude darüber war, den höchsten Triumph wird sie erst erleben, wenn sie dem Gatten der „Heiligen“ gezeigt haben wird, daß seine Angelica kein anderes Weib gewesen als sie; ja die innere Genugtuung, welche jeder unbedeutende, schwache oder schlechte Mensch empfindet, wenn er von der Allgemeinheit hoch erhobene Größen zu seiner Tiefe herabziehen kann, die boshafte Freude, daß jenes *„congregation-woman“* mit ihr auf gleicher Stufe stehe, ist stärker als die Sinnlichkeit, die ja bei diesem Weibe nicht übermächtig ist.

„How did you like your lady, pray, sir?“ fragt sie ihren Ritter. Bald hat es dieser heraus, daß er der Lurewell Folterqualen bereitet, wenn er sein Eheglück, die Schönheit und Liebenswürdigkeit seines Weibes in den glühendsten und berückendsten Farben ausmalt, ohne auf ihre immer dringender gestellte Frage: *„And she was very virtuous?“* direkt zu antworten. Aus diesem auch für feinere Gaumen pikant hergerichteten Dialog seien einige Stellen zitiert: *„I courted her all day, loved her all night, she was my mistress one day, my wife another: I found in one the variety of a thousand, and the very confinement of marriage gave me the pleasure of change. . . . She had good nature about her mouth, the smile of beauty in her cheeks, sparkling within her forehead, and sprightly love in her eyes. . . . So, madam, I powdered to*

please her, she dressed to engage me! we toyed away the evening in the Park or the playhouse and all the night — hem! — Then, madam, there was never such a pattern of unity. — Her wants were still prevented by my supplies; my own heart whispered me her desires, 'cause she herself was there; no contention ever rose, but the dear strife of who should most oblige; no noise about authority; for neither would stoop to command, 'cause both thought it glory to obey. Then, madam, we never felt the yoke of matrimony, because our inclinations made us one; a power superior to the forms of wedlock. The marriage-torch had lost its weaker light in the bright flame of mutual love that joined our hearts before. Then —" Er treibt sie so weit, daß sie endlich ausruft: *„I'm affronted; 'tis an affront to any woman to hear another commended."* Doch der Unerbittliche geht noch weiter. Jetzt erst, da sie vor Wut schäumt, hebt er die Tugend seiner Frau bis in den siebten Himmel; sie war, sagt er, *„so much an angel in her conduct, that though I saw another in her arms, I should have thought the devil had raised the phantom, and my more conscious reason had given my eyes the lie. . . ."* Er will nichts hören, verstopft sich die Ohren, sie brüllt hochrot vor flammendem Zorn: *„The picture! the picture! the picture!"* Sie schreit ihm die Geschichte ins Ohr, welche ihr der Marquis erzählt hat. Er tut, als ob er nichts höre, bis sie zu weinen anfängt. Seine Widerstandskraft wäre bald erschöpft, da erinnert er sich rechtzeitig, daß sie eine heillose Angst vor Mäusen hat. Wir wissen es auch schon, sie hat es nämlich am Beginn der zweiten Szene der Parly erzählt, indem sie die bekannte Fabel von den großen Tieren, deren jedes sich vor irgend einem kleinen fürchtet, variiert: *„We women of quality have each of us some darling fright, I, now, hate a mouse etc. . . ."* Der Ruf: *„A mouse! a mouse! a mouse!"* treibt sie aus dem Zimmer.

Sir Harry hat so viel gehört, daß der Marquis ein Betrüger, nun aber klopft es unten (man bringt nämlich den betrunkenen Clincher) und er flüchtet in dasselbe Kabinett, in dem sich der Marquis befindet. Er bemerkt aber diesen nicht, erstens weil der Betrüger sich beim Eintritte des Betrogenen wohl sehr klein gemacht, zweitens weil Sir Harry an der Tür stehen bleibt und durchs

Schlüsselloch oder wahrscheinlicher durch die nicht ganz geschlossene Tür mit Aufmerksamkeit verfolgt, was zwischen dem Obersten, seiner Frau und dem Betrunkenen vor sich geht. Als Lady Lurewell in Tränen aufgelöst gerade daran ist, ihrem Gatten um den Hals zu fallen, tritt er, vom Obersten unbemerkt, aus dem Kabinett in das Zimmer und will den armen Clincher retten, indem er erklärt, sie hätten beide seine (Sir Harrys) Rückkehr aus Rom bei Burgunder gefeiert und da habe der arme Junge zu tief ins Glas geguckt. Die Träger hätten ihn irrtümlicherweise hier abgesetzt anstatt im Hause nebenan, wo er wohne. Der Oberst verharrt in unheimlicher Ruhe, Sir Harry wird es schwül, denn er ahnt, daß da etwas nicht in Ordnung ist. Da fragt ihn der Oberst, wo er seinen Hut gelassen habe, diesen hat er nämlich im Kabinett vergessen oder, wie er sich entschuldigt, ins Kabinett einer dorthin laufenden Maus nachgeworfen. Aus dem Kabinett bringt ihn Standard, aber mit dem Hute auch den Marquis. Nun sind die drei Männer beisammen, die der Oberst alle als Liebhaber seiner Frau betrachtet. Standard hält den *Gentlemen* noch eine Standrede, da er gerade seinen guten Tag hat und im Zuge ist: „*Look ye, gentlemen, I have too great a confidence in the virtue of my wife, to think it in the power of you or you, sir, to wrong my honour: but I am bound to guard her reputation, so that no attempts be made that may provoke a scandal: therefore, gentlemen, let me tell you, 'tis time to desist.*“ Das letzte glauben wir auch, nicht nur der Akt, sondern das ganze Stück könnte damit zu Ende sein, doch da ein Lustspiel damals gewöhnlich drei oder fünf Akte hatte, konnte er nicht aufhören.

Ich kann mich nicht erinnern, je ein Drama gelesen oder gesehen zu haben, bei dem man nach dem vierten Akte so ganz und gar den Eindruck gehabt hätte, alles sei zu Ende. Standard hat sein Ziel erreicht, er hat den Liebhaber aus dem Hause gewiesen, und wenn wir auch nicht glauben, daß man auf diese Weise Weiber bessere, die Farce ist mit dem moralisch ausklingenden Sprüchlein des Obersten für uns einmal beendet. Die Bosheit der Lady, mit welcher sie den Ruf Angelicas noch nach deren vermeintlichem Tode beflecken will, scheint uns durch Sir Harrys zu wahnsinniger Wut reizende Ruhe hart genug bestraft, und welches

Schicksal des Marquis harrt, nachdem Sir Harry von dessen betrügerischen Absichten erfahren hat, können wir uns lebhaft genug ausmalen.

Wir würden ruhig das Schauspielhaus verlassen, wenn uns nicht vielleicht ein schärferer Kritiker darüber aufklärte, daß für uns der *Beau* Banter noch ein dunkles Geheimnis ist, der durch die vier Akte gelaufen, ohne daß wir bisher wissen, ob dieser jüngere Bruder nur dazu da ist, um den älteren im kritischen Momente vom Genuß der reifen Frucht wegzudrängen, oder ob ihm in der Komposition des Stückes eine bedeutsamere Rolle zufällt. Ferner wird es dem prüfenden Forscherblicke des Kritikers nicht entgangen sein, daß die Geschichte von dem Tode Angelicas sehr verdächtig klingt und daß uns Farquhar die Enthüllung des Geheimnisses schuldet, das sich dahinter birgt. Wenn wir trotzdem nach Schluß des vierten Aktes zum Aufbruche blasen wollen, so liegt die Schuld an dem Dichter, welcher sich in Bezug auf Angelica-Banter ganz gegen seine Gewohnheit bisher in undurchdringliches Dunkel gehüllt hat. Der Schleier des Geheimnisses ist so dicht, daß man alle Lust verliert, ihn lüften zu wollen.

Fünfter Akt.

Die Lösung des Rätsels Angelica-Banter erfolgt erst am Schlusse dieses Aktes. Banter ist niemand anders als die verkleidete Angelica. Das Mädchen, dessen mutiges und energisches Wesen wir schon zu bewundern Gelegenheit hatten, als sie unter dem Schutze der schwachen Mama, der jetzt spurlos verschwundenen Lady Darling, dem in einem verhängnisvollen Irrtume befangenen Wildair in der vollen Hoheit und Würde ihrer Unschuld entgegentrat, ist eine unglückliche Frau geworden. Sir Harry ist bald nach der Hochzeit zum Jubiläum nach Rom gereist und hat sie in London zurückgelassen. In dem Weibchen steckt aber ein gut Teil von Farquhars romantischer Originalitätsucht. Eine andere Frau in ihrer Lage hätte sich zu Tode gegrämt oder Ersatz in neuen Liebschaften gesucht, wäre eine Betschwester oder eine Weltdame geworden, je nach Temperament und Charakteranlage. Derselbe Dichter aber, welcher in der Lady Lurewell einen

fleisch- und blutlosen Typus geschaffen oder besser nachgeschaffen und in der Charakterzeichnung so wenig nach Originalität gestrebt hat, muß, wo es sich um die Intrige handelt, stets etwas Apartes, Schrullenhaftes haben. Angelica will, da sie mit ihrem Gatten nicht leben kann, für die ganze übrige Welt sterben. Hätte man dies so aufzufassen, daß sie sich in die Einsamkeit zurückzieht, so wäre nichts Absonderliches darin zu erblicken, aber sie „stirbt" anders. In Montpellier erkrankt sie lebensgefährlich; zu gleicher Zeit wird der Leiche des in Paris verstorbenen englischen Botschaftskaplans aus religiösen Gründen die Bestattung in geweihter Erde versagt. Diese beiden Tatsachen schlau verbindend, läßt sie aussprengen, sie sei in Montpellier gestorben; wenn niemand etwas von einem Begräbnisse wisse, so trügen die religiösen Bedenken der katholischen Geistlichkeit, eine Ketzerin wie sie auf dem katholischen Friedhofe bestatten zu lassen, die Schuld daran, die Leiche sei heimlich zur ewigen Ruhe gebettet worden. Indes reist sie ab, und nicht genug daran, tritt sie ihrem Gatten in der Verkleidung von dessen jüngerem Bruder entgegen und beobachtet seine Schritte, unterstützt von den ins Geheimnis gezogenen Domestiken Dicky und Parly.

Nun verstehen wir, was der junge Banter in Lady Lurewells Hause zu tun hatte, nun begreifen wir, wieso es der Zufall (?) fügte, daß der junge Mann das Tête-à-tête zwischen der Lurewell und Sir Harry störte, da es zu zärtlich zu werden drohte. Doch wir begreifen zu spät. Es ist ein grober Fehler in der Komposition des Stückes, daß selbst die Zuschauer erst im letzten Akte erfahren, wer Banter war. Die Personen des Stückes (außer Parly und Dicky) durften es nicht früher wissen, sollte nicht ein großer Teil der Wirkung verloren gehen; aber im Zuschauerraum mußte man zum mindesten bestimmte Ahnungen haben, dann erst konnte man den Intentionen des Dichters gerecht werden. Das Kopfschütteln über das sinnlose Herumtreiben Banters auf den Brettern machte dann einem intimeren Verständnis des gestörten Tête-à-tête Platz und man sah in jedem Schritte Banters das zielbewußte Vorgehen einer unbewußten Helferin des Obersten, welche gleich diesem Lady Lurewell rein erhalten wollte, —

wenigstens sollte sie den Verführungskünsten eines Mannes nicht erliegen, auf den Angelica ihre Rechte nicht aufgab. Wenn der Schauspieler nicht gutmacht, was der Dichter verdorben, d. h. wenn die Rolle des Banter nicht von einem hübschen jungen Manne gespielt wird, in welchem das Publikum nach Kleidung, Sprache, Aussehen und Bewegungen das verkleidete Weib errät, oder noch besser direkt von einer Schauspielerin, so verliert auch die andere Intrige, in welcher Banter tätig ist, viel von ihrer erhofften Wirkung.

In welcher Weise sollte der Dichter im fünften Akte die Entdeckung des Geheimnisses und das Wiedererkennen der Gatten herbeiführen? Am wirksamsten wäre es gewesen, wenn Banter sich ihrem Gatten in dem Momente zu erkennen gegeben hätte, da sie ihn auf seiner Untreue ertappte, aber dann hätte das Stück mit dem dritten Akte abbrechen müssen. So mußte Farquhar nach einem andern Ausweg suchen. Er spinnt einen Faden fort, den wir schon zu Ende gesponnen wähnten. Lady Lurewell ist durch Sir Harry für die boshafte Verleumdung Angelicas nicht genug gestraft, die Beleidigte selbst tritt als Rächerin auf. Der Gedanke ist unstreitig ein glücklicher. Wir erfahren zwar nicht, wie Angelica von der Verleumdung Kenntnis erhalten hat, aber da die Parly mit im Komplott ist, ist das offenbar ihr Werk. In dem Köpfchen der kühnen, ja romantisch-verwegenen Angelica läßt der Dichter einen abenteuerlichen Plan reifen; als hätten im vierten Akte die Lebenden nicht tollen Spuk genug getrieben, beschwört er einen Geist aus seinem Grabe, der das große Kind, genannt Lady Lurewell, zu schrecken hat. Die Lady hat ein Weib an ihrer Ehre gekränkt, von der sie annahm, daß sie schon unter den Toten weile, so wird denn der Geist der Verblichenen das Rächeramt auf Erden besorgen.

Die Lady stürzt in der ersten Szene des fünften Aktes totenbleich vor Schrecken auf die Bühne, wo eben der Oberst mit seinem Bruder über die Wirkung des Alkohols auf brüchige Ehen debattiert. „*Oh! my dear, save me*“, ruft sie aus, „*I'm frighted out of my life . . . Oh, sir! a ghost, a ghost. I have seen it twice . . . Oh, dear colonel! I'll never lie alone again. I'm frighted to death; I saw it; twice; twice it stalked by my chamber-door, and with a hollow voice uttered*

a piteous groan.“ Vor Lessing hätte dieser Geist ebensowenig Gnade gefunden wie der des Ninus in Voltaires *Semiramis*. Er erscheint am hellichten Tage. „Wo hat Farquhar jemals gehört,“ würde Lessing sagen, „daß Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, daß die Gespenster das Sonnenlicht scheuen?“ Selbst der gute Oberst glaubt nicht recht daran, umsoweniger das Publikum, es ist keines von jenen Gespenstern, „vor dem sich die Haare zu Berge richten, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken“. Als eine Weile später die Lady Sir Harry brieflich wissen lassen will, was für ein Weib er hatte, erscheint der Geist vor uns in dem Momente, da sie die Feder zum Schreiben ansetzt. Keinen Augenblick glauben wir an ein aus dem Grabe gekommenes Gespenst, nachdem Fireball und Standard, jeder in seiner Art, das Erscheinen von Angelicas Geiste sich zu erklären suchen. Farquhar wollte aber auch nicht, daß dem Zuschauer „die Haare zu Berge stehen“, unser Interesse soll sich lediglich darauf konzentrieren, die Lady zu beobachten, die, abergläubisch und ängstlich wie sie ist, an der Ausführung eines boshaften Planes durch eine Stimme aus dem Totenreich gehindert wird. In diesem Betracht ist Farquhars Geist geschickt gezeichnet und eine brauchbare Theatermaschine. Er ist ja wirklich nur da, um die Lady zu schrecken und von ihrer Bosheit zu kurieren, wir, das Publikum, sitzen bar jeder Illusion da, und wenn das Gespenst mit hohler Grabesstimme langsam die Worte spricht: *„Disturb no more the quiet of the dead!“*; wenn es sich später in ziemlich unregelmäßigen Versen vorstellt und seine Absicht enthüllt

(„Behold the airy form of wrong'd Angelica,
Forced from the shades below to vindicate her fame.
Forbear, malicious woman, thus to load
With scandalous reproach the grave of innocence.
Repent, vain woman!
Thy matrimonial vow is register'd above,
And all the breaches of that solemn faith
Are register'd below. I'm sent to warn thee to repent.
Forbear to wrong thy injured husband's bed,
Disturbe no more the quiet of the dead!“),

zugleich mit der eigenen Ehre auch des Obersten Bett rein zu erhalten, merken wir mit gespannter Aufmerksamkeit auf, wie die Lurewell die Erscheinung aufnimmt, und je grausiger diese den Eindruck zu machen sich bemüht, desto zufriedener sind wir mit der gelungenen Ausführung. Dieses Gespenst erscheint etwa wie der Nikolo, der einmal im Jahre die guten Kinder belohnt und die bösen mit Strafen bedroht und der durch seinen wunderlichen Aufzug und den einschmeichelnden oder drohenden Klang seiner Stimme in den anwesenden Erwachsenen beiläufig das gleiche Gefühl etwas gruseliger Neugier auf die Wirkung bei den Kindern erweckt wie unser Gespenst. Nur hätten wir auch schon früher wissen müssen, wer das Gespenst ist.

Als Sir Harry dazukommt, schwindet der Geisterbann und der ungläubige Wildair läßt alsbald ein herzliches Lachen los und behandelt den Geist mit sehr realistischer Ironie, worauf Angelica ihr Geisterlinnen abwirft und ihre Arme um den Hals ihres Sir Harry schlingt. Wie gut uns auch dieser unterhält, indem er sich durch die wunderbare Geschichte von der wiederauferstandenen Gattin nicht einen Augenblick aus seiner Ruhe bringen läßt, so unnatürlich müssen wir sein Benehmen finden, wenn wir dem Stücke und dem Dichter nicht mit der Annahme zu Hilfe kommen wollen, Wildair sei schon vorher von Dicky aufgeklärt worden, was aber nach der ganzen Anlage des Aktes unwahrscheinlich ist. Kein elementarer Ausbruch der Freude, ja nicht einmal ein unwillkürlicher Ausruf des Erstaunens, kein wärmerer Gefühlston, kein sympathisch im Herzen des Hörers anklingendes Wort, nichts als das kalte, wenn auch geistreiche Witzeln. Angelica bricht darob in Tränen aus und tut, als wollte sie gehen. Seine Entschuldigung besteht in den Worten: *„Don't be angry, my dear; you took me unprovided; had you but sent me word of your coming, I had got three or four speeches out of Oroonoko* (Southerne) *and the Mourning Bride* (Congreve) *upon this occasion, that would have charmed your very heart.“* Selbst wenn ihm die Wiedervereinigung mit Angelica nicht erwünscht sein sollte, so müßte doch wenigstens das unangenehme Gefühl irgendwie zum Ausbruche kommen, aber eine ungelegenere Zeit zu literarischer Satire auf den hochtrabenden und von falscher

Sentimentalität triefenden Tragödienstiel Southernes und Congreves konnte sich Sir Harry wahrlich nicht aussuchen. Hier merkt man es besonders deutlich, wie dem früher unwiderstehlichen Wildair alles Sympathische gründlich ausgezogen worden ist; aber auch seine Angelica ist eine andere geworden. Sie bleibt noch immer die sympathischeste Person des Stückes, aber das Weibliche hat sie zu viel abgestreift, ihr Mut und ihr offenes Wesen sind in verschrobene romantische Abenteuerlust ausgeartet, durch die Verkleidung und Aventuren des *Beau* Banter geht, möchte man sagen, jener Schmelz der Unschuld verloren, der im *Constant Couple* auf ihrer Seele lag, und wir können uns für sie nicht mehr recht erwärmen; besonders die Rache, welche sie an ihrer Verleumderin nimmt, ist gar zu burlesk.

War nun schon einmal ein fünfter Akt notwendig, so konnte der Dichter unserer Phantasie zu Hilfe kommen und Sir Harry mit dem französischen Glücksritter vor unseren Augen Abrechnung halten lassen. Dies geschieht in einer so originellen Weise, daß diese Lösung niemand voraus geahnt hätte, aber diesmal ist das Originelle nicht eine Marotte, über die man wohl lacht, die einem aber bei näherem Zusehen recht kraus und verschroben vorkommt, es hat vielmehr unsern vollen Beifall. Der freche Franzmann wagt es, Dicky einreden zu wollen, der Diener müsse seinen Bruder, den Marquis, in Montpellier gekannt haben und von der fraglichen Anleihe wissen. Dicky weist die Insinuation zu lügen mit echt englischer Derbheit zurück: *„Marqui, sir! I think, for my part, that all the men in France are marqui's. We met above a thousand marqui's, but the devil a one of 'em could lend a thousand pence, much less a thousand pound.“* Noch schlechter ist Dickys Herr auf die große Nation zu sprechen. Wegen seines Glaubensbekenntnisses muß der Franzose seine Heimat verlassen und in England scheut er sich nicht, zum skrupellosen Atheisten zu werden, dem sein gutes Gewissen keine Vorwürfe macht, wenn er die Engländer betrügt. Der so hart gefaßte Betrüger setzt sich mit einem Achselzucken über diese ihm vorgehaltene Schändlichkeit hinweg: *„My conscience be de ver' tendre; he not suffer not his mastre to starve, pardie!“* Achtung vor dem Gesetze, welches das Eigentum schützt, ist ihm fremd, sein

Zeuge für die Wahrheit seiner Behauptungen ist das Schwert. Schon dadurch, daß er den lächerlich, ja gehässig gezeichneten Marquis zum Vertreter des Duells macht, ist des Dichters Standpunkt in dieser Frage deutlich genug präzisiert. Schon in dem ersten Stücke unseres Autors fliegen bei dem geringsten Anlaß die Schwerter aus der Scheide, schon dort zuckt dabei ein leises, spöttisches Lächeln um seine Lippen (Lovewell-Roebuck im ersten Akte und dieselben am Schlusse des Lustspiels), ja er nimmt bisweilen offen Stellung gegen die Händel- und Rauflust jener Zeit; satirisch behandelt er das Raufen als Sport auch in unserem Stücke. Sir Harry nimmt die Duellforderung an, aber nur unter der Bedingung, daß das Streitobjekt, der Sack mit dem Gelde nämlich, zwischen die Streitenden gelegt werde und dem Sieger zufalle.

Es entspricht ganz Farquhars Gewohnheit, an dieser Stelle, da die Spannung des Zuhörers aufs höchste gestiegen ist, abzubrechen und uns mit anderen Dingen zu unterhalten. Erst die fünfte Szene unseres Aktes bringt das Duell. Der Marquis legt vor unseren Augen das Fecht-Kostüm an und tanzt, das Schwert schwingend, in theatralischer Weise auf der Bühne herum, so daß der dazukommende Sir Harry bei seinem Anblicke mißmutig ausruft: „*Must I fight with a tumbler? These French are as great fops in their quarrels as in their amours.*“ Es kommt auch nicht zum Fechten. Im entscheidenden Momente bringt Dicky seinem Herrn eine Feuerwaffe und der Marquis muß ruhig zusehen, wie Dicky das Geld wegträgt, denn die Mündung des Gewehres ist gegen seinen Kopf gerichtet. Daß die Meinung des Franzosen: „*Oh morbleu! de Anglisman be one coward*“, bei uns nicht aufkommen kann, dafür sorgt Sir Harrys ritterliches Auftreten sofort nach dieser farcenhaften Szene. „*Come, monsieur,*“ sagt er, „*you must know I scorn to fight any man for my own; but now we 're upon the level and since you have been at the trouble of putting on your habiliments, I must requite your pains. So come on, sir.*“ Durch den Gegensatz umso drastischer wirkt und charakterisiert die Antwort des Marquis: „*Come on! for wat? wen de money is gone! de Franceman fight where dere is no profit? Pardonnez-moi, pardie!*“ Nun aber gibt der Engländer

nicht nach. Der Marquis hat die Ehre seiner Angelica verleumdet, darum geht er auf ihn los. Gegen den Verleumder zieht er selbst die Waffe, im Ernstfalle entscheidet das Schwert, doch mit den prahlenden Raufrittern mag er nichts gemein haben. Nur die Kunde von dem Spuke, den der Geist der Verstorbenen im Hause der Lurewell treibe, trennt die Kämpfer, aber Fireball schleppt den Marquis mit ins Haus, denn er ist kein solcher *„rogue as to part a couple of gentlemen when they 're fighting, and not see 'em make an end on 't: I think it a less sin to part man and wife.“*

Der Kapitän löscht seine Ladung und der Marquis steht der Dame gegenüber, deren Ehre er so schändlich angegriffen. Er sieht keinen Ausweg und *„wen de Franceman can tell no more lie, den will he tell trute“*. Nach diesem seinem eigenen Geständnisse darf man ihm wohl glauben, was er zur Aufklärung der befremdlichen Tatsache erzählt, daß Angelica das ihr von ihrem Gatten geschenkte Bild niemals weggegeben hat und noch jetzt besitzt. Er hat sich für zehn Pistolen von dem Maler des Originals eine Kopie geben lassen, wie er überhaupt Porträts von allen Schönheiten Londons besitzt, durch welche Politik er in den Ruf kommt, *„to lie wid them all“*, denn *„de pleasure is noting, de glory is all à la mode de France“*. Damit verläßt er stolzen Schrittes die Bühne und Sir Harry spricht die charakteristischen Worte: *„Go thy ways for a true pattern of the vanity, impertinence, subtlety, and ostentation of thy country. — Look ye, captain, give me thy hand; once I was a friend to France; but henceforth I promise to sacrifice my fashions, coaches, wigs, and vanity, to horses, arms, and equipage, and serve, my king in propria persona to promote a vigorous war, if there be occasion.“* Der Kapitän erwidert: *„Bravely said, Sir Harry. And if all the beaux in the side-boxes were of your mind, we would send 'em back their L'Abbé, and Balon, and show 'em a new dance to the tune of Harry the Fifth.“*

Man denke sich diese Worte vor einem Publikum gesprochen, in welchem der Franzosenhaß gerade damals mächtig emporgelodert war, vor Engländern, welche danach lechzten, den übermütigen Ludwig zu demütigen, der seinen

begehrlichen Arm nun auch nach Spanien hin ausstreckte! In der gewitterschwülen Stimmung vor dem Ausbruche der Feindseligkeiten des spanischen Erbfolgekrieges müssen sie zündend gewirkt und jubelnder Beifall muß das Haus erschüttert haben, als ein *Beau*, ein Franzosenfreund, der in Kleidung, Manier, Lebensweise, Sprache und zum Teil auch Anschauungen den gallischen Spuren gefolgt war, ein Mann, der über alles und jedes seine Witze machte, der einige Minuten früher die Wiederauferstehung seines totgeglaubten Weibes mit direkt abstoßenden Späßen begrüßt hatte, nun plötzlich in feierlich ernster Rede seinen Irrtum abschwor und wie ein Feldherr, da er an der Spitze seiner Truppen auszieht zum ernsten Kampfe, dem Könige und dem Vaterlande zu dienen versprach als echter und begeisterter Sohn seines Landes. Wir bewundern den richtigen Theaterblick des Dichters, welcher bei einem so jeder Einheit entbehrenden Stücke wenigstens für einen effekt-, ja weihevollen Schluß sorgte, wir verstehen nun vollkommen, wie die Berichte über den Erfolg unseres Stückes einander so widersprechen konnten. Im ganzen und großen ziemlich kühl aufgenommen, besonders in den ersten Akten, schloß es doch mit einem Knalleffekt, nachdem in den letzten Akten einige herzlich belachte Burlesken vorangegangen waren.

Unter diesem Gesichtswinkel müssen auch die Charaktere betrachtet werden. Sir Harry hat in unserem Lustspiele einige Eigenschaften entwickelt, die ihm einen großen Teil unserer mitgebrachten Sympathien verscherzten; dadurch aber, daß Farquhar ihn zum Werkzeuge macht, welches den Vertreter Frankreichs in seiner ganzen Erbärmlichkeit bloßstellt, dadurch, daß er ihm die ernste nationale Mahnung in den Mund legt, in welche das in diesem Sinne politische Stück ausklingt, gewinnt er ihm etwas von den verlorengegangenen Sympathien wieder zurück und wir vergessen gern, daß zu dieser Wandlung seiner Ansichten kein rechter Grund vorliegt, daß die betrügerischen Manipulationen eines Franzosen doch auf den weltgewandten und lebensklugen Mann umsoweniger einen so tiefen Eindruck machen konnten, als ja die erpreßte Summe für ihn kein Vermögen bedeutete. Bietet das Vorangegangene auch keineswegs die Voraussetzung für dieses nationale Helden-

tum Sir Harrys, so ist diese seine Idealisierung in ihrer Aktualität doch ein wirksamer Schluß und der Wunsch, aktuell zu sein, war gewiß auch der Vater des Gedankens, in dem Marquis alle schlechten Eigenschaften zu vereinigen, welche der Engländer an dem Franzosen verachtete.

Dazu kommt aber auch ein persönliches Moment. Schon in seinem ersten Stücke nimmt Farquhar die Franzosen tüchtig her und wenn das zweite in diesem Betracht zahmer ist, so liegt der Grund darin, daß er zu jener Zeit vielleicht halbbewußt, nur von der Absicht geleitet, den *„smut“* zu vermeiden, die feine, verhüllende, andeutende Art der französischen Dichtung nachahmte und sein englisches Naturell einigermaßen in ein fremdes Fahrwasser gelenkt wurde. In *Sir Harry Wildair* steht er wohl auch noch unter französischem Einflusse, besonders im ersten Teile, aber darum ist das Stück so widerspruchsvoll, zerfällt es, möchte man sagen, fast in zwei Hälften, weil sich während der Arbeit daran seine ursprüngliche Art wieder zur Geltung durchringt. Die Schwäche der ersten Hälfte liegt eben darin, daß sie den Höhepunkt seiner Franzosennachahmung bedeutet und der durch diese schwache Hälfte verschuldete teilweise Mißerfolg des Stückes bedeutet eine Absage des Theaterpublikums an die französische Manier. Die feierliche Absage Sir Harrys an das Franzosentum ist demnach für uns auch literarhistorisch interessant, denn im Geiste sehen wir den Dichter selbst von den Brettern aus sein Pater peccavi hersagen und die nationale Wiedergeburt feiern, und was er in gehobener poetischer Sprache verkündet, das führt er in doktrinärer Prosa in dem früher besprochenen, jener Zeit entstammenden *Discourse upon Comedy* aus, das predigt er in Versen im Prolog.

Der Epilog, in schlechtem Französisch-Englisch geschrieben, wird ganz angemessen dem Marquis in den Mund gelegt, der über die Frechheit des Dichters loszieht, welcher es gewagt hat, einen Vertreter jener Nation lächerlich zu machen, von der doch die Engländer die ganze Kultur bezogen. Er droht zum Schluß mit der Rache der 3000 Refugiés am dritten Abend.

c) Schlußbetrachtung.

Wir wissen, in welcher Stimmung der erste Teil des Farquharschen Dramas entstanden ist, wir erklären daraus den Mangel an Einheit, den Riß, der durch das Werk geht, wie er durch des Dichters Seele gegangen, als die Dame seines Herzens den armen Jungen einem älteren reichen Beschützer opferte. Wir haben das grausige Lachen vernommen, in welches der Dichter ausbrach, da er auf den Sir Harry und die Lady Lurewell des *Constant Couple* hinwies in dem Momente, als sie die Ehe brechen wollten; den Hohn auf Weibertreu und Eheglück haben wir herausgehört und mit dem unglücklichen Farquhar empfunden, uns mit ihm gefreut, als im Laufe der Arbeit das Herz ihm mählich leichter wurde und aus dem irischen Hirn allerhand Schnaken und Grillen hervorsummten, sich in tolles Balgen einließen und uns aus einem Gefühl in das andere rissen. Wir haben den Nationalstolz des Briten gewürdigt und im Geiste von einem der Parterresitze in Drury Lane aus mitgeklatscht und mitgebrüllt, als in Sir Harry das Nationalgefühl erwachte und er den windigen Franzosen gebührend abführte.

So gut wir uns aber subjektiv in das Ganze hineinzudenken vermochten, als Kunstwerk wollte uns *Sir Harry* nicht befriedigen. Wenn wir schon von dem ersten Teile absehen und unser Stück als geschlossenes Ganzes für sich betrachten, zu dem ein anderer erster Teil, andere Voraussetzungen gehören, so können in uns die Charaktere im allgemeinen weder ethische noch ästhetische Befriedigung wecken, besonders nicht die Lurewell und Sir Harry. Die Haupthandlung kommt uns, offen gesagt, höchst albern vor. Die Nebenhandlungen sind ja im einzelnen recht wirksam, aber untereinander zu wenig eng verknüpft, auf den Dialog ist meist nur geringe Sorgfalt verwendet. Was die Stellung dieses Lustspiels in der Entwicklungsgeschichte des Dichters betrifft, ist dessen Studium sehr lehrreich. Anscheinend will der Dichter mit den Franzosen brechen, aber der erste Teil des *Sir Harry* steht in der nicht individualisierenden Zeichnung typischer Charaktere, in der Führung des Dialogs doch unter dem Einflusse ihrer

Schriftsteller, wenn er auch schon hier polemisch wird. Die Abkehr von der französischen Art und die Wiederkehr zu der ihm natürlicheren englischen, zu derber, aber lebenswahrer Charakter-Darstellung, zu reicher, vielverzweigter Handlung, zu nicht skrupulösem, aber auch nicht in französischer Manier verhüllendem und andeutendem, sondern urwüchsigem, oft zotenhaftem Witz, endlich die Geltendmachung der individuellen Künstlerfreiheit gegenüber den Kunstregeln der Franzosen, schon im *Discourse upon Comedy* von ihm theoretisch verfochten, all das vollzieht sich erst in der zweiten Hälfte des Stückes und erreicht seinen Höhepunkt in der national-patriotischen und literarisch-biographisch wichtigen Abschwörungsszene Sir Harrys. So ist denn *Sir Harry* für den Biographen des Dichters von Wichtigkeit, nimmt aber unter den Dramen des Dichters, objektiv betrachtet, keinen hohen Rang ein, ja wenn nicht die Lebhaftigkeit und Frische des zweiten Teiles und die Popularität des Hauptheldeu und des Dichters aus dem *Constant Couple* gewesen wären, hätte es kaum den Erfolg erzielt, über den man berichtet. Befriedigt es, als Einheit betrachtet, nicht den Kritiker, so kann es als Fortsetzung schon gar nicht standhalten. Zwischen den beiden Teilen besteht kein organischer Zusammenhang und die Voraussetzungen des *Sir Harry* sind in der Seele George Farquhars zu suchen und nicht im *Constant Couple.*

IX.

The Inconstant, or The Way to Win Him.

Bald brauchte der Dichter wiederum Geld und so ließ er denn im Jahre 1702 im Verlage von B. Lintott, der ihm dafür am 3. Juli 1702 nach einem von Disraeli aufgefundenen Notizbuch der Brüder Lintott 3 £, 4 s. 6 d. zahlte, ein Büchlein erscheinen, welches, *Love and Business* betitelt, seine lyrischen Poesien und Briefe sowie am Schlusse den *Discourse upon Comedy* brachte und Sir Edmond Chaloner gewidmet war. Wir haben das in diesem Bändchen Enthaltene an den entsprechenden Stellen im biographischen Bericht über den Dichter verwertet, denn tatsächlich haben ja die

meisten Gedichte, die Briefsammlung sowie der Aufsatz über das Lustspiel größeren Wert als Beiträge und Behelfe für die Entwicklungsgeschichte des Dichters denn als selbständige literarische Produkte. Sind auch die Urteile über diese Produkte Farquhars im allgemeinen etwas zu schroff ausgefallen, so steht doch fest, daß er nicht berufen war, auf dem Gebiete der Lyrik oder der Epistel Gutes zu leisten, und wir folgen ihm daher lieber in seine ureigene Domäne, um seine dramatische Tätigkeit zu würdigen.

Zwei Stücke streiten um den Vorrang in der zeitlichen Aufeinanderfolge: *The Inconstant* und *The Twin-Rivals*. Wir wollen auch hier unserer bisher befolgten Methode treu bleiben und den Dichter selbst sprechen lassen. Am Schlusse der Dedikation zu den *Twin-Rivals* finden wir das Datum: December 23, 1702. Vor uns liegt die erste gedruckte Ausgabe mit folgendem Titelblatt: *The Twin-Rivals. A Comedy. Acted at the Theatre Royal By Her Majesty's Servants, Written by Mr. Farquhar. Sic vos, non nobis. London. Printed for Bernard Lintott at the Post House in the Middle Temple-Gate in Fleetstreet MDCCII. Love and Business in a Collection of Occasionary Verse and Epistolary Prose not hitherto Publish'd, Likewise a Discourse on Comedy in Reference to the English Stage. In a Familiar Letter. Price 2 s. The Inconstant, or The Way to Win Him. A Comedy. Price 1 s. 6 d. Both these written by Mr. Farquhar and Printed for Bernard Lintott.* Ebenso deutlich bringt das Titelblatt des ältesten Druckes von *The Inconstant* die Jahreszahl 1702, diesmal in arabischen Ziffern.

Aus dem vorliegenden Materiale ergibt sich folgendes: Als das Lustspiel *The Twin-Rivals* im Buchhandel erschien, war *The Inconstant* schon veröffentlicht; weist ja Lintott auf dieses Werk Farquhars in derselben Weise wie auf *Love and Business* hin und preist gelegentlich des Erscheinens eines neuen Werkes auch die alten bei ihm herausgekommenen Schöpfungen desselben Dichters wieder an. Das Publikationsjahr beider Lustspiele ist 1702, und zwar wurden *The Twin-Rivals* gegen Ende dieses Jahres veröffentlicht. Dazu stimmt nicht nur das oben zitierte Datum der Dedikation (23. Dezember 1702), sondern auch die Notiz Lintotts (*Nichols' Literary Anecdotes*, vol. VIII, p. 296), nach welcher

Farquhar am 22. Dezember 1702 £ 15 für dieses Stück erhielt, ferner das im Texte selbst vorkommende Datum (der ältere Wouldbe kommt Montag, den 14. Dezember 1702 in London an [III, 2]), endlich Genests Ansatz der Première auf den 14. Dezember 1702 (Tag der Ankunft Wouldbes in London).

The Inconstant erschien zweifellos 1702 im Drucke, und zwar wahrscheinlich in den ersten Monaten dieses Jahres. Die Première fand nämlich nach Genest noch in der Saison 1701 als dritte Novität statt. Es finden sich im Stücke Anspielungen auf die Affäre bei Cremona (2. Februar 1702). Die Vorrede bezieht sich auf den Erfolg des *Constant Couple* vor *„about two years"*. Die Arbeit an dem Stücke fällt in das zweite Halbjahr 1701, denn in der Vorrede spricht er von *„half a year's pain"*, auf dieses Lustspiel verwendet.

Da es nach dieser Untersuchung feststeht, daß *The Inconstant* früher gedruckt und aufgeführt wurde als *The Twin-Rivals*, wollen wir uns zunächst dem ersten Lustspiele zuwenden.

Ware spricht von einem ältesten Quarto aus 1703. Dies ist ein Irrtum, wie der Augenschein gelehrt hat. Chetwood erwähnt einer ersten Aufführung in 1703; Cibber, Jacob, der Dubliner Wilkes, Whincop nehmen dasselbe Datum an und so pflanzt sich der Irrtum durch die meisten späteren Biographien fort. Nicht genug daran, findet sich eine andere Gruppe von Biographien (Dibdin, Lessing, Bouterwek), welche die Première erst 1705 stattfinden lassen, offenbar gestützt auf die Angaben in *The Companion to the Playhouse* von Baker, und Hettner gibt sogar 1706 an. Baker zu berichtigen, ist überflüssig, da dies schon in der vorzüglich auf seinen Publikationen fußenden *Biographia Dramatica* geschehen ist, welche 1703 wiederherstellt. Hallbauer will beweisen, daß 1704 das Premièrenjahr sei, und stützt sich besonders auf eine Anspielung im Prolog: *„Ye can dispense with slender stage-coach fare"*, indem er *„stage-coach"* auf die Farce bezieht, welche von Motteux, dem Verfasser unseres Prologs, und Farquhar gemeinsam geschrieben wurde und nicht vor 1704 herauskam. Ferner hält er es für ausgeschlossen, daß *The Inconstant* im März

1703 gegeben wurde, da bei der Trägheit des Dichters doch der Gedanke, er sei mit einem andern Stücke eifrig beschäftigt gewesen, während noch die Debatten über das kurz vorher aufgeführte *(The Twin-Rivals)* nicht zur Ruhe gekommen waren, keinem mit seinem Charakter nur einigermaßen Vertrauten kommen könne. Warum zieht er aber Genest gar nicht in Betracht? Dessen Angaben für diese Zeit, gestützt auf die im *British Museum* befindlichen Theaterzettel des Dr. Burney sowie auf Zeitungsnotizen und Theaterwerke *(Roscius Anglicanus)* verdienen doch entschieden mehr Beachtung als die Daten eines Chetwood, der in der *Biographia Dramatica* direkt als Fälscher bezeichnet wird, und Wares, resp. des Fortsetzers seines Werkes, dem sich noch andere Irrtümer nachweisen lassen. Hätte er noch dazu erwogen, daß das Erscheinen des ältesten Druckes nach der Jahreszahl auf dem Titelblatt und nach dem Hinweise auf dem Titelblatt der *Twin-Rivals* mit nahezu untrüglicher Sicherheit in das Jahr 1702 fällt, daß die Möglichkeit eines Erscheinens vor der Aufführung hier mit Rücksicht auf die nach dem sechsten Abend geschriebene *Preface* wegfällt, so hätte ihn die sehr unbestimmte Anspielung auf *Stage-Coach*, zu dem ja Motteux damals schon die Idee gehabt haben, über das er bereits mit Farquhar gesprochen haben kann, ja von dem sogar Teile geschrieben sein mochten, kaum dazu bestimmt, des Dichters ziemlich präzise Angabe in der Vorrede: *„About two years ago a gentleman from France brought the play-house some fifty audiences in five months“*, als eine *„careless calculation“* zu verwerfen. Es mag aus dem zweiten von ihm angeführten Grunde nicht gut angehen, März 1703 anzusetzen (daß die Aufführung in den Fasten stattfand, sagt der Prolog ausdrücklich), aber im März 1702 waren es tatsächlich zwei Jahre her, seitdem *The Constant Couple* das Haus allabendlich gefüllt hatte, und des Dichters Trägheit war wohl nicht so groß, daß er nicht nach dem *Inconstant* schon aus Geldmangel sich wieder an die Arbeit gemacht und die *Twin-Rivals* geschrieben hätte, welche ja erst neun Monate später im Buchladen und auf der Bühne erschienen.

Alle Schwierigkeiten sind überwunden, wenn man den *Inconstant* den *Twin-Rivals* vorangehen läßt, und in dieser

Erkenntnis hat denn auch das *Dictionary of National Biography* den Daten nach Genest wieder zu ihrem gebührenden Rechte verholfen.

The Inconstant, or The Way to Win Him wurde demnach im März 1702 während der Fastenzeit zum erstenmal aufgeführt, und zwar in folgender Besetzung: Young Mirabel — Wilks; Captain Duretête — Bullock; Old Mirabel — Pe(i)nkethman; Dugard — Mills; Petit — Norris; Bisarre — Mrs. Verbruggen; Oriana — Mrs. Rogers; Lamorce — Mrs. Kent. Trotzdem diese tüchtigen Mimen alle ihre Kräfte einsetzten, vermochten sie dem Dichter zu keinem Erfolge zu verhelfen. Nach Chetwood wurde es elfmal nacheinander gegeben, die *Preface* vor der Buchausgabe, welche nach einem *Run* von sechs Abenden geschrieben wurde, der aber, wie aus dem Texte ersichtlich, noch nicht zu Ende ist, sondern *„when our devotion to Lent, and our lady, is over"*, weitergehen soll, äußert sich in bitteren Worten über den Mißerfolg im Theater zu Drury Lane, welchen er in letzter Linie Rich zu danken hatte. Der Geschmack des Publikums für französische und italienische Sänger, Tänzer und Gaukler hatte das Interesse an theatralischen Aufführungen ernsterer Art so sehr erlahmen gemacht, daß der arme Farquhar nun das Opfer des Konkurrenzkampfes wurde, der zwischen den beiden Bühnen tobte. Ja gerade gegen ihn kehrte sich die Wut der Anhänger der *„Gallic heels"* ganz besonders, weil er durch seine Eignung zur niedern Komik ihnen am gefährlichsten zu werden drohte, und so scheint eine Hetze schon am ersten Abend gegen ihn in Szene gesetzt worden zu sein. Wenigstens beklagt er sich über das Vorgehen der *Sparks* gegen ihn und spricht von hochgehenden Fluten des Parteistreites. Besonders eine französische Tänzerin machte ihm das Publikum abspenstig und er macht seinen Landsleuten bittere Vorwürfe über die Bevorzugung solcher Leute.

Eine Stelle in der Vorrede ist nicht ganz klar: *„The New house has perfectly made me a convert by their civility on my sixth night; for, to be friends, and revenged at the same time, I must give them a play, that is, — when I write an other."* Hallbauer faßt sie so auf, daß das Stück an beiden Theatern zugleich aufgeführt wurde und daß es auf Better-

tons Bühne großen Erfolg erzielte. Er meint ferner, das Stück sei wohl dort nach dem sechsten Abend noch weiter gegeben worden, nicht mehr in Drury Lane, wo sein *„run was prohibited by the squallers“*. Die Stelle muß doch wohl anders zu erklären sein, denn der Vorgang wäre erstens ganz ungewöhnlich und eben darum würden wir zweitens in den zeitgenössischen Quellen einen Bericht darüber finden. Das Fehlen eines solchen (Roscius Anglicanus, der *„prompter“* des Lincoln's Inn Fields-Theaters, weiß z. B. von einer Aufführung auf jenem Theater nichts, noch hat Genest anderswo auch nur eine Erwähnung gefunden) drängt zu einer andern Deutung. In dem Kampfe, der zwischen Freunden und Gegnern des Dichters entbrannte und der wahrscheinlich im Theater allabendlich, besonders aber am ersten Abend und dem nunmehr als Benefizabenden für den Autor üblich gewordenen dritten und sechsten Abend, in voller Heftigkeit tobte, mögen die Schauspieler des Konkurrenz-Theaters in diesem Falle auf der Seite des Dichters zu finden gewesen sein und ihrer Sympathie in irgendeiner Weise Ausdruck geliehen haben, vielleicht durch Besuch des Theaters und stürmischen Applaus, oder es mag in Lincoln's Inn Fields ein Prolog gesprochen worden sein, der des Dichters in sympathischer Weise gedachte. Dies rührt Farquhar so tief, daß er sein nächstes Stück Betterton geben will und das andere Haus für siegeswürdiger erklärt. Wenn auch Wilks *„out-acted himself“*, lange hielt sich *The Inconstant* nicht auf dem Repertoire und erst am 20. Oktober 1723, nach mehr als zwanzigjährigem Schlafe, wurde es in Drury Lane zu neuem Leben erweckt, wohl nur Wilks zuliebe. Seitdem taucht es noch einigemale auf, Genest notiert die letzte Aufführung am 15. Februar 1817 (Drury Lane).

Farquhar gesteht selbst in der seinem Dubliner Schulkollegen Richard Tighe gewidmeten Dedikation (Motteux wiederholt es im Prolog), daß er einen *„hint“* von Fletchers *The Wild-Goose Chase* nahm. Tatsächlich ist *The Inconstant* nichts anderes als eine Bearbeitung des vorgenannten Originals, bei welcher Farquhar, der begeisterte Apostel des Nationalismus und der Freiheit in der Schlußapotheose des *Sir Harry*, vermöge jener Unbeständigkeit, die nicht nur dem *Inconstant*, sondern auch ihm eignet, sich wieder

von den Gesichtspunkten der französischen Kunstrichter leiten läßt. Seine natürliche Begabung drängt ihn zum Derbkomischen, ja Farcenhaften; da er dies — allerdings meist auf anderem Gebiete — auf die Spitze getrieben sieht, da er in der Augenweide und dem Ohrenschmause, die man dem Publikum bietet, eine Schädigung der wahren Kunst, eine systematische Verderbnis des Geschmackes erblickt, mißtraut er, durch die alberne Übertreibung seiner Richtung an sich irregeworden, seiner dichterischen Eingebung von vornherein und in allen Fällen und strebt von der derben Situationskomik, in der er Meister ist, hinweg einem Ziele zu, das er nicht erreichen kann. So strebt er nach Vereinfachung der Handlung, eingehender Motivierung, genauer Charakteristik, hält sich von Derbheiten fern und sucht dafür um jeden Preis den Witz seines Helden glänzen zu lassen, wie er denn überhaupt dem Dialog größere Beachtung schenkt als je zuvor. Auch vom Zotenhaften und Unmoralischen hält er sich mit Absicht fern, ja er bringt einen sentimentalen Zug in das Ganze, und indem er sich des Kunstmittels der Antithese und des Kontrastes bedient, arbeitet er mit einer nicht zu verkennenden, auf das Moralische gerichteten Tendenz die leuchtende Tugend durch Gegenüberstellung des schwärzesten Lasters kräftig heraus. In keinem bisher behandelten Stücke weist er so deutlich den Weg zu dem neuen Lustspiele, mit welchem die Cibber, Rowe, Steele schon in den nächsten Jahren die Bühne beherrschten. *The Inconstant* ist eine ungemein fleißige Arbeit und liefert uns den Beweis, daß Farquhar auch auf dem Gebiete der *Comédie larmoyante* ganz Erträgliches hätte leisten können, aber es ist kein echt Farquharsches Lustspiel. Keinesfalls kann es seinen Originaldramen beigezählt werden, weshalb nach dem Plane dieser Arbeit hier von dessen Besprechung abgesehen wird. (Über das Verhältnis von Original und Kopie sowie über eine deutsche Bearbeitung des Farquharschen Stückes, welche unter dem Titel *Der Wildfang* erschien und Lessings Bruder Karl Gotthelf zum Verfasser hat, vergleiche des Verfassers Arbeit *Der Wildfang und seine englischen Quellen* im Jahresbericht der deutschen Landes-Oberrealschule in Leipnik von 1903.)

X.

The Twin-Rivals.

a) Äußere Geschichte.

In der ersten Aufwallung seines Zornes über die Verständnislosigkeit des Publikums mag der junge Dichter, durch die früheren Erfolge verwöhnt, ähnlich wie Congreve bei dem bekannten Anlasse, sich verschworen haben, nichts mehr für die Bühne zu schreiben, aber er kannte sich zu gut, um an den Ernst eines solchen Entschlusses zu glauben, und schon nach dem sechsten Abend des *Inconstant* drückt er sich vorsichtiger aus: „Wenn ich jemals wieder ein Stück schreibe." *Sir Harry* und *The Inconstant* waren keine Treffer gewesen, das mußte er sich selbst gestehen; aber wenn ihm auch die Fehler des ersteren nicht verborgen bleiben konnten, so durfte er sich doch wieder damit trösten, daß er Besseres leisten könne, daß in dieser erzwungenen Fortsetzung unter den damaligen Umständen nicht die Summe seiner dichterischen Kraft gezogen sei, und für den Mißerfolg des zweiten Lustspiels durfte er tatsächlich äußere Theaterverhältnisse verantwortlich machen. Der Glaube an sich selbst lebte noch in seiner Seele und die immer deutlicher erkennbare Schädigung des Theaterwesens durch Gesang, Tanz und allerlei Gaukeleien lenkten seine Aufmerksamkeit auf das höhere Lustspiel.

Die *Twin-Rivals* sind das Billett, welches er an der Kasse des höheren Lustspiels vorweist, um zum Parnaß der feineren Lustspieldichter Einlaß zu finden. Aber das Unglück verfolgt den armen Mann. Das Publikum hat sich nun einmal daran gewöhnt, Farquhar in die Gruppe der niedrig-komischen Dichter einzureihen, und treu diesem Systeme der Einschachtelung, läßt es keine psychologische Entwicklung gelten, es mag keinen andern Farquhar, und wenn auch die Kritik das „regelmäßige" Stück preist, die Reihen der Zuschauer lichten sich von Abend zu Abend und Farquhar steht wieder vor einem Mißerfolg. Trägt aber das unberechenbare Publikum wirklich einzig und allein die Schuld? Hat er nicht den Bogen zu straff gespannt?

Hat ihn nicht das Schicksal aller derjenigen Dichter ereilt, welche die Bahnen verlassen, die ihre natürliche Begabung ihnen weist, um sich Lorbeeren zu holen, wo keine für sie blühen können? Die Lösung dieser Fragen wird die Analyse des Stückes ergeben, welches, von Rapp als eine welthistorische Tat betrachtet, jedenfalls ein Thema behandelt, dessen große Bedeutung für die Weltliteratur nicht zu leugnen ist.

Dabei werden wir jedoch der äußeren Umstände nicht vergessen dürfen, welche das Fiasko des Stückes mitverschuldet haben. Früher sind die Gründe[1]) angeführt worden, welche für die Première der *Twin-Rivals* am 14. Dezember 1702 sprechen. Daß die Biographen im Irrtum sind, welche 1705 als das Premièrenjahr bezeichnen, ist sicher. Setzen wir aber die Première nach Genest an, so erklärt sich der Mißerfolg auch aus dem Repertoire dieses Jahres. Ein Jahr früher konnte noch Corye den Durchfall seiner *Cure for Jealousy* der *„absurd admiration of the publick for Farquhar“* (Doran, p. 96) zuschreiben, nun aber mußte Farquhar einen Stern am Theaterhimmel aufleuchten sehen, neben welchem der seinige zu erblassen anfing. Richard Steeles *Funeral, or Grief à la Mode* mit seiner köstlichen Satire gegen die Leichenbestattungs-Unternehmer, bei alldem frei von Indezenz, ja gerade auf Entfernung der *„licentiousness“* hinarbeitend, war der Trumpf des Jahres 1702 vor *Bartholomew-Fair*, und während Farquhar seine Kräfte anspannte, um sich von seinem fast gleichaltrigen Landsmann nicht aus dem Sattel der Volksgunst heben zu lassen und durch

[1]) Aus dem Stücke selbst: Der Brief, welchen der ältere Wouldbe empfängt, trägt das Datum der Première; es wird auf die am 13. Oktober 1702 von den Engländern und Holländern in der Vigo-Bai vernichtete spanische *Plate Fleet* hingewiesen; der Prolog erwähnt die Aktionen bei Venloo und Liege, welche gleichfalls in das Jahr 1702 fallen u. a. m. 1702 braucht gar nicht mehr durch die öfters zitierten zwei Verse aus dem im Jahre 1703 erschienenen Pamphlete *Religio Poetae, or a Satire on the Poets* gestützt zu werden. Dort wird Farquhar der Vorwurf gemacht: *„His fame he built on mighty D'Avenant's wit, | And lately own'd a play, that he ne'er writ“*. Oldys bezieht dies auf unser Stück (?), dann wäre mit Rücksicht auf die feststehende Jahreszahl des Erscheinens des Pamphlets für die *Twin-Rivals* spätestens 1703 anzunehmen, 1705 ganz ausgeschlossen.

den Wetteifer mit diesem noch mehr in die ernstere Richtung gedrängt wurde, tönte aus Drury Lane das heitere Lachen des durch Cibbers *She would and she would not* höchlich belustigten Publikums. *„Far less successful"*, sagt Doran, p. 98, *„was Drury Lane with the last and eighth new play of this season, Farquhar's Twin-Rivals. Farquhar, perhaps, took more pains with this than with any of his plays, but after Steele and Cibber it failed to attract!"* Aufgeführt wurde es auf dem Drury Lane-Theater, der Dichter hatte also seinen Groll gegen diese Bühne wiederum besänftigt. Wilks und Cibber gaben das Brüderpaar, Wilks den älteren. Im übrigen war die Besetzung folgende:

Richmore — — — — Husband
Trueman — — — — — Mills
Subtleman — — — — Pinkethman
Balderdash and Alderman — Johnson
Clear-Account, a Steward — Fairbank
Fair-Bank, a Goldsmith — Mills
Teague — — — — — Bowen.

Women:

Constance — — — — Mrs. Rogers
Aurelia — — — — — Mrs. Hook
Mandrake — — — — Mr. Bullock
(später Midnight genannt)
Steward's Wife — — — Mrs. Moor.

Der wiederum von Motteux verfaßte Prolog (von Wilks vorgetragen) beginnt sehr kriegerisch. Das neue Stück gleicht einer Festung, die nun von den Kritikern und vom Publikum belagert und beschossen werden soll. Der Kampf beginnt und wird auf beiden Seiten immer hitziger. Es kommt der letzte Akt, der Generalsturm steht bevor. Bange Furcht hält den *Poet-Governor* in ihren Banden und unruhig bewegt er sich hin und her, am allerliebsten wäre er weit fort. Wie die *Don and Monsieur* vor der Belagerung prahlerisch, ist er jetzt gleich diesen sehr kleinlaut geworden (Venloo und Liege) und fleht um Gnade. Mit einer Art von Apotheose des Engländers in Krieg und Frieden, des

starken und milden, schließt der Prolog und bittet um einen dritten, womöglich noch einen sechsten Abend.

Dieser sechste Abend ward ihm auch, ja Jacob berichtet sogar von einer beifälligen Aufnahme und Thomas Wilkes verzeichnet großen Beifall und einen *Run* von dreizehn Abenden. Doch der Dichter selbst war nicht zufrieden. In der *Preface* zur Buchausgabe bemerkt er, er habe sich bemüht zu zeigen, daß ein englisches Lustspiel der *„strictness of poetical justice“* entsprechen könne, aber der größere Teil des Publikums sei auf seine Intentionen nicht eingegangen. So sittsam sie auch im Leben seien, im Theater verlangten sie gewissermaßen Entschädigung dafür, dort wollten sie *„lewd“* sein, wie ihm ein Bürger gesagt habe. Darum seien die Galerien während der Aufführung dieses Stückes so schwach besetzt *(thin)* gewesen. Außerdem habe man aber dem Stücke, schon ehe es bekannt wurde, alles erdenkliche Schlechte nach- oder vorgeredet (so wurden z. B. die Damen von dem Besuche der Première abgeschreckt durch *„formidable stories of a midwife, and were told, no doubt, that they must expect no less than a labour upon the stage“*).

Er spielt wieder auf den systematischen Krieg an, der gegen ihn geführt wird, aber er tröstet sich mit der Anerkennung einsichtsvoller Kritiker, deren einem, Henry Brett, er das Werk auch dediziert. Dieser Henry Brett spielt in der Theatergeschichte der späteren Jahre eine bedeutende Rolle, ihm verkaufte Sir Thomas Skipwith laut Kontrakts vom 6. Oktober 1707 (Colley Cibber, vol. II, pag. 33) halb im Scherz, halb im Ernst seinen Anteil am Drury Lane-Theater und dem Einflusse des Obersten ist es vornehmlich zu danken, daß die so lange angestrebte Verschmelzung der beiden Theatergesellschaften am Schlusse der Saison 1707/08 erfolgte. Aber schon seit dem Jänner 1696 n. St. kannte man den hübschen jungen Henry, der durch seinen Witz in der Gesellschaft glänzte und in lebensfrohem Übermute alles mit sich fortriß, ganz besonders gut im *Green Room*. Nicht bloß die schöne Perücke, welche Colley Cibber in *The Fool in Fashion* trug, zog Brett zu dem Schauspieler, mit dem ihn später innige Freundschaft verband, auch für die Reize der Theaternymphen war der

Jüngling nicht unempfindlich, den Cibber einen *Homme à bonne Fortune* nennt. 1698 heiratete er, um sich zu versorgen, die Gräfin von Macclesfield (angeblich die Mutter von Richard Savage), kurz nach ihrer Scheidung von dem Grafen und wurde nicht lange hernach ins Parlament gewählt sowie zum Lieutenant-Colonel des neu ausgehobenen Regimentes des Sir Charles Holham gemacht. Zur Zeit, da Farquhar ihm unser Stück dediziert, sitzt er bereits im Parlamente; die militärische Charge bekleidet er noch nicht.

Zu erwähnen ist noch der Schluß der *Preface*, in welcher Farquhar einem Mr. Longueville, der, gleichfalls ein Ire, sich in London als Fechtmeister durchbrachte und lange an einem Lustspiele abquälte, ohne es schließlich zustandezubringen, *„for some expressions in the part of Teague, something in that of the lawyer, and for his hint of the ‚Twins'"* dankt, im übrigen aber nachdrücklich betont, *„that few of our modern writers have been less beholden to foreign assistance in the plays than he in the scenes of this"*.[1])

b) Analyse.

Erster Akt.

„My brother! what is brother? we are all so; and the first two were enemies!" läßt der Dichter den jungen Wouldbe am Schlusse des zweiten Aktes ausrufen, um uns an das ehrwürdige Alter seines Motivs zu erinnern: der Darstellung des Verhältnisses zwischen Geschwistern, an dessen Lösung er seine Kraft erproben wollte, wie diese Aufgabe seit den ältesten Zeiten und in allen Literaturen als eine der interessantesten mit Vorliebe behandelt worden ist. Durch diesen Ausspruch läßt uns aber Farquhar gleichzeitig einen Blick in seine Seele tun, der uns zeigt, von welcher Seite sich ihm das so fruchtbare Problem, auf welches er von Longueville aufmerksam gemacht wurde, vornehmlich darstellte.

Farquhars Interesse fesselte fast ausschließlich das Motiv der feindlichen Brüder, welches er durch die An-

[1]) Oldys faßt diese Stelle als Erwiderung auf die oben zitierten, von ihm auf unser Stück bezogenen Verse der seiner Ansicht nach kurz vorher erschienenen *Religio Poetae* auf.

nahme ihrer Zwillingschaft nur spannender machte. An Aktualität gewinnt dieser uralte Konflikt durch seinen materiellen Hintergrund und seine Beziehungen auf die sozialen Schichtungen der Zeit. Die Brüder, die einander schon im Mutterleibe den Raum streitig gemacht und einander an der vollen Entwicklung gehindert haben, werden zu natürlichen Feinden, nachdem sie das Licht jener Welt erblickt haben, deren Gesetzgebung den jüngeren wieder in das Leben unter das „Volk" hinausstößt und zur Arbeit zwingt, während der ältere der günstigeren Lage im Leibe der Wöchnerin alle Herrlichkeiten, Würden und Reichtümer dieser Welt verdankt. Der Neid muß an der Seele des Benachteiligten umso quälender zehren, als er *„a younger brother, and yet cruelly deprived of my birthright of a handsome person"*. Er hat *„two eyesores in the world, a brother before me and a hump behind me"*, die Natur oder der Dichter hat ihn, um dem Konflikt die größtmögliche Schärfe zu geben, durch einen Höcker verunstaltet. Und diese Mißgestalt ohne Erstgeburt und Vermögen trägt nicht bloß nach des Bruders Titel und Gelde Verlangen, es gelüstet sie auch nach dessen Mädchen.

Ein „moderner Dichter" stünde unter den gegebenen Voraussetzungen zweifellos auf Seite des jüngeren Bruders und würde den größeren Teil an dessen Schuld der Ungerechtigkeit der sozialen Gesetzgebung, der Grausamkeit des englischen Erbrechtes zuwälzen und uns, die wir wissen, wie schlecht Farquhar auf die Juristen und das geschriebene Recht zu sprechen war, wie oft und in wie bitterem Tone er selbst mit Beziehung auf sein eigenes Schicksal im Elternhause der *„younger brothers"* gedenkt, uns würde es nur natürlich erscheinen, wenn er sich auf die Seite des Schwächeren stellte.

Statt dessen macht er den jüngeren Bruder zu einem moralischen Ungeheuer, einem in jeder Beziehung verlotterten und verwahrlosten Individuum, und als solches tritt er uns fast von Anbeginn entgegen, nicht etwa, daß durch den Zwang der Umstände sich diese Charakterzüge erst im Laufe des Stückes allmählich herausbildeten, wodurch ja wieder die Schuld von dem schwachen Menschen hinweg auf die eherne Ananke sich wälzte. Farquhar taucht

seine Feder in jene Tinten, welche für das bürgerliche Rührstück gebraut worden waren, und malt mit dem tiefsten Schwarz den jüngeren Unhold, der sich über die ewigen Gesetze der Natur und des Staates hinwegsetzt und, um zum Genusse des ihm rechtlich Versagten zu gelangen, alle Schranken durchbricht. Diesem Teufel stellt er den andern als den unschuldweißen Engel entgegen, den er in nicht genug lichten Farben halten zu können wähnt. Der Konflikt zwischen den beiden Brüdern ist demnach nichts anderes als eine mit großem Raffinement angelegte Erbschleicherei und durch die Natur des Stoffes sowie durch die sich in scharfen Kontrasten gefallende Behandlung derart gehalten, daß *The Twin-Rivals* kaum mehr als Lustspiel erscheinen können.

In dieser Weise hat die Dichtung vor Farquhar das Verhältnis zwischen den Zwillingsgeschwistern verhältnismäßig selten bearbeitet (Edgar und Edmund in *King Lear* z. B.), viel häufiger wurde das Motiv der Ähnlichkeit verwertet, das den *Menaechmi* des Plautus zugrunde liegt.

Dieses Stück wurde schon 1593 von William Warner in englischer Übersetzung herausgegeben, außerdem wurde das Thema in der italienischen Literatur des 16. Jahrhunderts vielfach bearbeitet, die *Calandria* des Kardinals Bibiena (etwa 1508) verwertete es z. B. gleichfalls, der Autor gestaltete den Stoff aber noch viel interessanter, indem er den Geschwistern verschiedenes Geschlecht gab (*Die Zwillingsschwestern* von Fulda), auch *Ipocrite* (1542) von Pietro Aretino und die *Simillimi* (1548) von Trissino lehnten sich an das Plautinische Lustspiel.

Noch näher lag aber unserem Farquhar Shakespeares *Comedy of Errors*, welcher dem bei Plautus nur einfachen Wunder noch ein zweites und größeres Wunder, die Wiederholung des Naturspiels in den beiden Dienern, zugesellt, und als erster der komischen Handlung außerdem noch einen ernsten Hintergrund in den bestehenden Feindseligkeiten zwischen Ephesus und Syrakus gibt (Genée, *Shakespeares Leben*, p. 179). Longueville hat es gewiß nicht unterlassen, Farquhar auf eines oder das andere dieser Werke aufmerksam zu machen, und zum allermindesten wurden die Namen Plautus und Shakespeare genannt. Da ist es

nun interessant, daß der Lustspieldichter, der Spaßmacher, der Farcenreißer Farquhar das dankbare Motiv der Ähnlichkeit, aus welchem sein erfinderischer Geist eine Reihe der lustigsten Verwechslungen und Mißverständnisse herausgeschlagen hätte, weit von sich wies und einen Weg einschlug, den vor ihm wenige gewandelt waren, auf den von seinen Landsleuten der einzige Shakespeare gewiesen hatte. Es mag paradox klingen, ist aber darum nicht minder wahr, daß es zum Verständnisse unseres Stückes und der künstlerischen Entwicklungsstufe seines Schöpfers wichtiger ist zu wissen, was er an vorliegendem Material nicht benutzt, was er bewußt links liegen gelassen hat, als den Quellen nachzuspüren, aus denen er wirklich geschöpft hat. Wenn Rapp (p. 257) behauptet: „Es (*The Twin-Rivals*) ist Farquhars Hauptwerk und wird sich in seinen Folgen als ein literarisch welthistorisches Monument zu erkennen geben", so mag dieses Lob wohl etwas übertrieben klingen, aber hervorgegangen ist es aus der Überzeugung, daß Farquhar das bis dahin meist im Lustspiel behandelte Motiv der Geschwisterähnlichkeit zu dem für das Schau- und Trauerspiel passenden Motiv der Geschwisterfeindschaft vertieft hat.

Dafür hat er wohl in der biblischen und profanen Geschichte Beispiele in Fülle; er befreite es jedoch von jeder theologischen oder historischen Schale und schälte den Kern heraus, der, aktuell auf die damaligen Verhältnisse bezogen und doch von allgemein menschlichem Interesse, die Begründung und Entwicklung des Bruderstreites bedeutet. Er macht damit einen Schritt weg von der auf dem Naturspiel der Ähnlichkeit aufgebauten Verwechslungskomödie, dagegen einen Schritt näher heran an das Schauspiel, welches die Konflikte der Bürgerwelt um Würden, Vermögen und Weiber und die widerstreitenden Interessen im Kreise der Familie zum Mittelpunkt der Handlung macht. Farquhars Verdienst besteht demnach darin, daß er aus den ähnlichen Brüdern feindliche Brüder gemacht hat. „Von der englischen Bühne gehen Ableger (des Epicharmus und Plautus) in zwei entgegengesetzte Familien auseinander: eine rein komische und eine elegisch-tragische. Die erste beginnt Shakespeare mit

der *Comedy of Errors*, ihm folgt Regnard mit den *Jumeaux* und Goldoni mit den *Gemelli Veneziani*, während aus Farquhars *The Twin-Rivals* das Voltairsche *L'Enfant Prodigue* und die Schillerschen *Räuber* abfließen", sagt Rapp, p. 257.

Für die Einzelheiten der Erbschleicher-Intrige hatte Farquhar gewiß Quellen, sei es aus der *Chronique scandaleuse* oder aus der reichhaltigen Memoiren- und Novellenliteratur der Zeit, aber die feindseligen Zwillinge zum Gegenstande eines Dramas gemacht zu haben, bleibt sein ungeschmälertes Verdienst, wie die sentimentale, moralisierende Behandlung dieses Themas eine nicht zu leugnende Schwäche des Stückes ist. Da die *Twin-Rivals* eines der ältesten Muster für das in der englischen Literatur so beliebte Genre des Kriminalistischen sind, so geht auf ihn direkt oder indirekt die ganze Literatur der Familientragik zurück.

Mit keinem Stücke, heißt es, hat sich Farquhar so viel Mühe gegeben wie mit diesem. Die sorgfältige Vorbereitung der Handlung spricht keineswegs dagegen. Benjamin Wouldbe ist von seinem Vater, einem reichen Lord, vor zwei Jahren aus dem Hause gestoßen worden, weil er gegen den älteren Bruder alle erdenklichen Intrigen ins Werk gesetzt hat. Die Abfertigungssumme von £ 1500 hat er schon längst durchgebracht. Bei dem Leben, welches er führte, kann dies nicht wundernehmen. In der „Krone" hat er allabendlich über £ 3 springen lassen und das Spiel wie die Weiber von Covent Garden haben das Ihrige dazu getan, ihn so weit zu bringen, daß er sich gezwungen sieht, seinen „Freund" Richmore um ein Darlehen von £ 100 anzugehen, als dieser ihn (I, 1) um 1 Uhr mittags besucht.

Als Richmore mit dürren Worten ihm das Darlehen verweigert, da Benjamin mit dem Vater nicht mehr gut stehe, und das angebotene Pfand der Ehre mit kaltem Hohn als minderwertig zurückweist, gerät Benjamin in so leidenschaftliche Erregung, daß er sein auf dem Tische liegendes Schwert gegen Richmore erhebt, dessen Kaltblütigkeit jedoch den seiner Sinne kaum mehr mächtigen jungen Mann bald wieder zur Raison bringt.

Noch an einen Rettungsanker klammert sich Benjamin. Er erinnert sich des Kronenwirtes Balderdash, der *„has all*

the marks of an honest fellow". Auch dieser Pumpversuch mißlingt. Zuerst von gewinnender Liebenswürdigkeit, voll des Lobes über den „*honestest, noblest gentleman that ever drank a glass of wine*", beginnt der Wirt, sobald er gehört hat, worum es sich handelt, den Moralprediger zu spielen. Das fürchtete er schon lange, daß es einmal so weit kommen werde, und schon oft hatte er sich vorgenommen, den verschwendungssüchtigen jungen Herrn zu warnen, aber wer kann denn einem so artigen und freigebigen Gaste etwas Unangenehmes sagen? Erst jetzt, da sein Stammgast keinen Knopf mehr in der Tasche hat, erwacht sein Gewissen. Er will nicht länger zusehen, ja dazu behilflich sein, wie Benjamin ins Verderben rennt. Wäre es nicht heller Wahnsinn, einem Manne Geld in die Hand zu geben, von dem er aus Erfahrung weiß, daß er damit nicht umzugehen versteht? Nein, er bittet den Herrn, sein Haus nicht mehr zu besuchen, die Kellner werden ihm keinen Tropfen Wein mehr einschenken, das zu veranlassen ist seine Christenpflicht.

Die Szene müßte einen großartigen komischen Effekt erzielen, wenn sich der Dichter nicht gegen die Einheitlichkeit des Tones vergangen hätte. Zwei Seelen wohnen in der Brust des Wirtes: die eine ist die des skrupellosen Geschäftsmannes, die andere die des Spießbürgers. Daß zwischen den strengmoralischen Grundsätzen des letzteren und den Prinzipien, von welchen sich der erstere bei seinen Handlungen leiten läßt, eine tiefe Kluft gähnt, dessen darf er sich nicht klar bewußt sein, nur ein dunkles Gefühl von diesem Zwiespalt lebt in ihm und treibt ihn, eine Versöhnung zu suchen, was dann auf sophistischem Wege geschieht. Er meint es ebenso aufrichtig mit seinen von der ausschließlichen Rücksicht auf den geschäftlichen Vorteil diktierten süßen Redensarten wie mit der Moralpauke. Das erstemal spricht der Wirt, das zweitemal der moralisierende Spießer. Das Komische daran ist nur, daß beides von demselben Manne mit gleichem Ernst vorgebracht wird und daß er sich des Widerspruches nicht klar bewußt wird. Diesen Eindruck stört der Dichter bisweilen durch Sätze wie die folgenden: „*Alas! sir, it was none of my business. Would you have me be saucy to a gentleman that was my best customer? Lackaday,*

sir, had you money to hold it out still, I had been hanged rather than be rude to you. But truly, sir, when a man is ruined, 'tis but the duty of a Christian to tell him of it." So könnte ein Wirt sprechen, der mit Bewußtsein, mit Zynismus sich auf den rein geschäftlichen Standpunkt stellt; daß Farquhar aber einen solchen Charakter nicht zeichnen wollte, beweist der Zusammenhang.

Zum Schlusse wird Balderdash von Benjamin und dem eben hinzugekommenen Jack hinausgepufft. Nun, in der äußersten Notlage, da er verzweiflungsvoll ausruft: „*Is there no charm to conjure down the fiend?*", bringt Jack die Nachricht vom Tode des alten Lords. Benjamin ist nicht erschüttert: „*My father! — Good night, my lord! — Has he left me anything?*" Er weiß wohl, daß der Alte ihm nichts hinterlassen hat, aber der ältere Bruder ist auf Reisen in Deutschland und die Not macht erfinderisch. Überdies hat er in der Hebamme Mrs. Mandrake eine teuflisch schlaue und wenig skrupulöse Beraterin und zu dieser eilt er denn auch alsbald, von neuer Hoffnung geschwellt, voll erbschleicherischer Pläne und Glückträume. Zum Schlusse der zweiten Szene des ersten Aktes erfahren wir noch aus dem Munde der Mandrake, daß Benjamin Wouldbe auch auf Constance, die Verlobte seines älteren Bruders, Absichten hat, und so ist denn im ersten Akte die Exposition überaus deutlich und vollständig gegeben, in einer Szene, deren Dialog der Dichter große Aufmerksamkeit geschenkt hat, die Lage des jungen Wouldbe und seine Familienverhältnisse dargelegt und durch seine zwei vergeblichen Appelle an Freund und Wirt dieser an sich nicht feste Charakter bei seiner Liebe zum Vergnügen und dem Mangel jeglicher Mittel gehörig präpariert, um sich auch auf die Bahn des Verbrechens leiten zu lassen. In derselben Szene wird auch noch durch die Nachricht vom Tode des alten Lord Wouldbe die Haupthandlung ins Rollen gebracht.

Neben diesem kriminalistisch zugespitzten Hauptplot darf natürlich die Behandlung des Liebesthemas nicht vergessen werden. Schon in der ersten Szene haben wir einen Blick in die Seele Richmores werfen können, dem gegenüber uns der junge Wouldbe als ein bemitleidenswerter Junge erschienen ist. Richmore ist ein gefestigter Charakter,

aber gefestigt in der Schlechtigkeit, so eine Art Sir Harry in *Sir Harry Wildair*, nur fehlt es ihm an der berückenden Liebenswürdigkeit und den gefälligen Formen des letzteren. Bei ihm tritt der Egoismus in unverhüllter Blöße zu Tage. Reich und unabhängig, gibt er sich dem Vergnügen hin und kennt in der Verfolgung seiner Zwecke keine Skrupel. Sir Harry war nur Weibern gegenüber gewissenlos, bei Richmore haben wir das Gefühl, daß er auch Männern gegenüber keine Treue und Freundschaft kennt. Kurz, Farquhar hat sich bemüht, ihn so schwarz als möglich zu malen, als wahren Teufel, aber nicht als dummen, sondern als höchst schlauen und geistreichen Teufel.

Wir wissen, wie Richmore den armen Benjamin von sich abgeschüttelt hat, als dieser mit seinem Gelde fertig war, bei der Mandrake lernen wir seine Ansichten über Liebe und Ehe kennen. Er hat ein Mädchen, namens Clelia, verführt. Den Brief, in welchem ihm diese anzeigt, daß sie die Folgen ihrer Liebe nicht länger vor der Welt verbergen könne, zeigt er schon in der ersten Szene Benjamin, damit dieser das Geheimnis in der Stadt verbreite. Dadurch wird es auch die andere Dame, welche er jetzt belagert, erfahren, nämlich Aurelia, und dieser Erfolg bei dem einen Weibe muß ihm, wie er meint, auch die andere gewinnen. Benjamin hat wenigstens noch einige Worte des Bedauerns für die arme Clelia, aber Richmore höhnt die *„credulous, troublesome, foolish Clelia“*: *„Does the silly creature imagine, that any man would come near her in those circumstances, unless it were doctor Chamberlain?“* (Hugh Chamberlain war ein bekannter Accoucheur).

Noch nackter tritt sein Zynismus in der zweiten Szene hervor, da er zur Mandrake kommt, um ihre Beihilfe dazu zu erbitten, daß er Aureliens Herr werde. Weinend fragt ihn die Hebamme, ob er denn Clelia verlassen, seine ihr gemachten Versprechungen brechen wolle. Er antwortet: *„Why not, when she has broke hers to me? She swore a hundred times never to grant me the favour, and yet, you know, she broke her word.“* Die Kupplerin zwingt ihn aber, für Clelia zu sorgen, nicht aus Rücksicht für diese, sondern um ihres eigenen Rufes willen: *„How d'ye think I have secured my reputation so long among the people of best figure, but by keeping*

all mouths stopped." Seine Antwort ist ebenso zynisch wie die vorangegangenen Äußerungen: „*Provide! why, han't I taught her a trade? Let her set up when she will, I'll engage her customers enough, because I can answer for the goodness of the ware.*" Mrs. Mandrake ist darüber nicht moralisch entrüstet, nur paßt ihr die Form nicht und ihre Erwiderung ist äußerst charakteristisch für die Art und Weise der vornehmen Herren, sich die Mädchen auf anständige Weise vom Halse zu schaffen, die sie verführt haben: „*Nay, but you ought to set her up with credit, and take a shop; that is, get her a husband. Have you no pretty gentleman your relation now, that wants a young virtuous lady with a handsome fortune? No young Templar that has spent his estate in the study of the law and starves, by the practice? No spruce officer that wants a handsome wife to make court for him among the major-generals? Have you none of these, sir?*" Auf einen solchen Hahnrei einigen sich die beiden wirklich! Der Kapitän Trueman, Richmores Neffe, soll mit Clelia beglückt werden.

Aber nicht nur über die abgetane Geliebte spricht er in dieser Weise, auch über Aurelia, die ihn jetzt entzückt, nach deren Besitz er in glühendem Verlangen brennt, verfügt er im voraus; wenn sie so weit sein werde wie Clelia, solle sie ein anderer seiner Verwandten heiraten: „*I have another young relation at Cambridge, he's just going into orders, and I think such a fine woman, with fifteen hundred pound, is a better presentation than any living in my gift; and why should he like the cure the worse that an incumbent was there before?*"

Farquhar hatte in seinen unmoralischen Schauspielen nie eine so abstoßende Figur gezeichnet wie diesen Richmore in den moralischen *Twin-Rivals.* Man durfte ja als moralischer Dichter alles sagen, nur mußte die moralische Tendenz überall zum Durchbruche kommen, und der die Laszivitäten sagte, mußte schwärzer sein als alle Teufel der Hölle. Daß dies zur Unnatur führte, liegt auf der Hand. Eine Mrs. Mandrake dagegen kann sehr wohl eine dem Leben abgelauschte Figur sein. Daß sie Hebamme ist, erhöht die komische Wirkung der Szenen, in denen sie auftritt, und gibt zu zahlreichen Witzeleien Anlaß,

welchen der Dichter hier wieder stark frönt. Die Mischung von ausgepichtem Kupplerwesen und tugendhaftester Rührseligkeit, von geschäftlichem Egoismus und zur Schau getragener christlicher Nächstenliebe (*„Did you ever know me mercenary? No, no, sir; virtue is its own reward!“* sagt sie zu Richmore, als er ihr Geld bietet, nimmt es aber gnädigst an, da er erklärt: *„Nay, but, madam, I owe you for the teeth-powder you sent me“*), diese Geschwätzigkeit und Geschäftigkeit zu zeichnen, ist dem Dichter schon im ersten Akte trefflich gelungen.

Zweiter Akt.

Mit diesem Weibe hält Benjamin in der zweiten Szene des zweiten Aktes Kriegsrat. Zuvor nimmt sie *„advice of my counsel“*, das ist *„the brandy bottle“*. Dadurch sind ihre Lebensgeister geweckt und nach kurzer Überlegung gibt sie den Rat, Benjamin solle nur in den Besitz des Vermögens und der Güter seines Vaters zu gelangen trachten; einmal darin, könne man der Gerechtigkeit viel leichter eine Nase drehen. Zu diesem Zwecke müsse der ältere Bruder verschwinden. Dazu sei nichts nötig als ein gefälschter Brief, den irgend ein deutscher Freund des jungen Lords aus Deutschland an den nunmehr verblichenen Vater richte, des Inhalts, der teure Hermes sei im Zweikampfe getötet worden. Das Schreiben müsse dem Verwalter in die Hände gespielt werden, während Ben bei ihm sei, und daraufhin ergreife dieser sofort Besitz.

Dieser Plan wird auch noch im zweiten Akte zur Ausführung gebracht. Der Verwalter Clear-Account ist *„a timorous, half-honest man who wants courage to be thoroughly just or entirely a villain“*. Seine Gattin macht ihm (II, 3) bittere Vorwürfe über seine allzugroße Ängstlichkeit und Gewissenhaftigkeit und er sieht selbst ein, daß *„this foolish conscience of mine has been the greatest bar to my fortune“*. Wenn die Gattin des Verwalters von Lord Gouty in kostbaren Spitzen und einem Diamanthalsband prunken und als Hausbesitzerin kommandieren kann, das alles bei £ 80 jährlich, warum sollte denn der Mitgift ihrer Molly nicht das Stück Grund zugeschlagen werden, das der Verblichene kürzlich gekauft hat? Warum soll Clear-Account die £ 500,

die er vor zwei Tagen in Empfang genommen hat, nicht für sich beiseite legen und zu den Begräbniskosten schlagen? Wie dieser schwache, zu jeder Initiative unfähige Steward von der prunksüchtigen und energischen Frau auf den Weg des Betruges gedrängt wird, das hat Farquhar in einer kurzen Szene trefflich entwickelt.

Gerade in dem Augenblicke, da Ben bei dem Verwalterpaare weilt und dieses ihn statt des „genauen Bruders" zum Herrn wünscht, kommt der Brief aus Frankfurt (10. Oktober n. St.). Alles verläuft programmmäßig, durch seine Freigebigkeit gewinnt sich Benjamin die Sympathien der Dienerschaft und ist in wenigen Minuten im Besitze.

Damit ist seine Position wohl eine günstigere, aber gesichert ist sie noch keineswegs, denn der Bruder kann ja in der nächsten Zeit zurückkommen, überdies könnten die Behörden Anstand nehmen, auf einen bloßen Brief hin, dessen Echtheit unbewiesen ist, dem jüngeren Bruder das Erbe zuzuerkennen. Mit dem Gesetze muß er sich also auseinandersetzen. Die Juristen mochte Farquhar niemals recht, er läßt sich selten die Gelegenheit entgehen, den Vertretern jenes formellen Rechtes einen Hieb zu versetzen, welches sich oft genug in Widerspruch mit dem lebendigen Rechtsgefühl des Volkes stellt, besonders wenn es, ohne dem Zeitgeiste Rechnung zu tragen, starr an den kalten Formen festhält. Ein Mann des Lebens und der frischen, schnellen Tat konnte vor der langsamen, schwerfälligen Justiz keine sonderliche Achtung hegen, und um an einem krassen Beispiele den Beweis zu führen, welche Auswüchse der übertriebene Formalismus der Justiz zeitige, schuf er die Gestalt Subtlemans.

„*Thou art the worm and maggot of the law, bred in the bruised and rotten parts, and now art nourished on the same corruption that produced thee. The English law, as planted first, was like the English oak, shooting its spreading arms around, to shelter all that dwelt beneath its shade: but now whole swarms of caterpillars, like you, hang in such clusters upon every branch, that the once thriving tree now sheds infectious vermin on our heads*", charakterisiert diesen der ältere Wouldbe (IV, 1).

Bei Farquhar verstrickt sich der Formalismus in seinem eigenen Netze. Mit je mehr Aktenblättern er dem Richter den freien Ausblick in das wogende Leben und den tiefen Einblick in die kämpfenden Seelen verhängt, je mehr er jede Lebensregung in die Wände des Paragraphenkerkers einzuzwängen versucht, desto mehr Angriffspunkte bietet er dem findigen Kopfe und dem skrupellosen Gewissen. Je mehr Gesetze, desto mehr Umgehungen; je mehr Paragraphen, desto mehr Auslegungen, desto mehr Hintertürchen. Ein Meister in der Kunst, die Vertreter des Formalismus mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, ist Subtleman.

Mrs. Mandrake bezeichnet ihn als ihren Neffen, in der Tat ist er ihr als Kind von seinem Vater, dem reichen Juden Mr. Moabite in Lombard Street, übergeben worden. Der rabulistische Jurist ist in den europäischen Literaturen kein Neuling. Maître Pierre Pathelin eröffnet den Reigen der schlauen und gesetzeskundigen Schwindler, aber zwischen seinem Betrug an dem Tuchhändler, seiner Verteidigung des Schäfers und der Intrige unseres Advokaten besteht nur die Ähnlichkeit, daß beide das Gesetz kennen und es besonders in seinen *„bruised and rotten parts“* mit Vorliebe studieren. Unser Subtleman ist der Stammvater jener aus englischen und deutschen Romanen so wohlbekannten Winkeladvokaten, welche im Leben Schiffbruch gelitten haben und ihren Scharfsinn wie ihre Gesetzeskenntnis in den Dienst jener Leute stellen, die dem Gesetze ein Schnippchen schlagen wollen. Gustav Freytag z. B. hat in *Soll und Haben* eine solche Figur (Minkus) mit scharfer Realistik gezeichnet. So ist Farquhar auch hier vorbildlich geworden.

Dieser Subtleman kommt auf Empfehlung seiner „Tante“ zu Lord Benjamin Wouldbe. Ein Testament zu fälschen, welches dem jüngern Sohne das ganze Vermögen zuspricht, ist für den erfahrenen Berater genußsüchtiger *„younger brothers“* ein leichtes. Damit aber der naheliegende Verdacht einer Fälschung nicht aufkommen könne, müssen vor Gericht die die Existenz eines Testaments bezeugenden letzten Worte des Sterbenden zitiert und von Ohrenzeugen bestätigt werden. Der Alte, welcher plötzlich an einem

„Schlaganfall“ starb, hat kurz vor dem Tode zwar nichts mehr gesprochen. Warum soll man ihn aber auf die an ihn gestellte Frage, ob er ein Testament gemacht habe, nicht antworten lassen: „*Yes, I have made my will, as it may be found in the custody of Mr. Clear-Account, my steward, and I desire it may stand as my last will and testament*“? Zeugen werden sich finden, in erster Linie Subtleman selbst, dann der ins Vertrauen gezogene Clear-Account. Aber einen direkten Meineid würde keiner von beiden schwören. Um das materielle Recht kümmert sich der Rabulist natürlich nicht, aber die Form muß gewahrt werden. Wenn man dem toten Lord einen Zettel in den Mund steckt, der die vorhin zitierten Worte enthält, und nachher das Papier zwischen den Zähnen hindurch wieder hervorzieht, so sind tatsächlich „diese Worte aus dem Munde des Lords gekommen“. Wenn nur die Form auf diese Weise gerettet wird, im übrigen kennt Subtleman keine Skrupel, sein Gefühl sträubt sich nicht im mindesten dagegen, einem Toten mit Gewalt den Mund aufzureißen und Zähne auszuschlagen, lediglich um den Zettel in den Mund hinein- und wieder herauszubringen. So viel Verständnis für die abstoßende Wirkung eines solchen Aktes auf der Bühne hatte der Dichter, daß er dies hinter der Szene vor sich gehen läßt, aber immerhin gehört diese Szene, in der der Plan gefaßt und in weiterem Verlaufe das Geschehene mit peinlich berührenden Witzen glossiert wird, zu den unerquicklichsten des ganzen Dramas. Wenigstens hätte der Dichter den Sohn dabei aus dem Spiele lassen sollen. Dessen Gefühl empört sich wohl anfangs gegen den Vorschlag: „*What! violate the dead! it must not be, Mr. Subtleman. — But it looks so unnatural!*“ — aber zuletzt fügt er sich doch darein: „*Well, well, as your pleasure, you understand the law best.*“

Am Schlusse des Aktes bleibt er allein auf der Bühne und sucht sein Verhalten vor sich und dem Publikum zu entschuldigen: „*The world has broke all civilities with me, and left me in the eldest state of nature, wild, where force, or cunning first created right. I cannot say, I ever knew a father; 'tis true, I was begotten in his lifetime, but I was posthumous born, and lived not till he died. My hours indeed I numbered,*

but ne'er enjoyed 'em till this moment. My brother! what is brother? we are all so; and the first two were enemies. He stands before me in the road of life to rob me of my pleasures. My senses formed by nature for delight, are all alarmed. My sight, my hearing, taste and touch call loudly on me for their objects, and they shall be satisfied." So sehr sich Farquhar bemüht hat, uns psychologisch den Seelenzustand Benjamins zu entwickeln, so interessant dieser keineswegs ungeschickte Versuch auch sein mag, das von Subtleman vorgeschlagene und angewandte Mittel ist zu pietätlos, als daß nicht der im Zuschauer aufsteigende Abscheu über solche Scheußlichkeit das Interesse an der psychologischen Frage in den Hintergrund drängte. Subtlemans Charakterbild wird dadurch nicht verschoben, Clear-Account spielt eine stumme Rolle, aber das Mitleid, welches im ersten Akte für den jüngeren Sohn zu keimen begonnen hatte, da man ihn als ein Opfer der Verhältnisse ansah, verkehrt sich in dem Augenblicke, da er formell vor unseren Augen und Ohren die Zustimmung zu einer solchen Entweihung der Leiche seines Vaters gibt, in den Abscheu vor dem gefühllosen Verbrecher. Alle Intrigen gegen den Bruder hätten in unserer Seele diesen Abscheu nicht hervorgerufen, ja nicht einmal das Mitleid ganz ertötet; dieser eine unmenschliche Zug bringt es zuwege. Sollte aber Benjamin Wouldbe ein Verbrecher sein, dann mußte er eine andere Eigenschaft besitzen, welche uns an den Shakespeareschen Bösewichtern, z. B. Richard III., fesselt, ihm müßte männliche Energie innewohnen. Dann wäre man mit schauderndem Staunen den zielbewußten, doch von einer Persönlichkeit zeugenden Intrigen gefolgt, in den *Twin-Rivals* ist aber Benjamin der Geschobene, der nur einen Wunsch hat, zu leben und zu genießen, dem aber die Willensstärke mangelt zum Guten wie zum Bösen. Durch seine Unmenschlichkeit und seinen Mangel an Energie wirkt er auf uns schon im zweiten Akte nicht nur abstoßend, sondern wir verlieren das Interesse an dieser Puppe in den Händen von Individuen wie Mrs. Mandrake und Mr. Subtleman.

Die Haupthandlung füllt den bei weitem größten Teil des zweiten Aktes aus. Nur dessen erste Szene reinigt die von den Miasmen der Verderbtheit geschwängerte Luft ein

wenig und läßt uns freier atmen. Daß Constance und Aurelia einander die Symptome vorzählen, welche den Schluß auf ihrer „Freundin“ Clelia Schwangerschaft gestatten, ist nicht frei von Bosheit, aber diese Bosheit liegt in der Menschennatur und ist im Grunde ziemlich harmlos. Als nun aber Trueman, der für Clelia bestimmte Gatte, auf dem Plane erscheint und mit Aurelien in ein ganz allerliebstes Liebesgeplänkel sich einläßt, in welchem beide Teile die Waffen des Witzes mit gleicher Meisterschaft führen, ohne daß der Humor gezwungen erschiene, da folgen wir diesen nichtigen Tändeleien mit behaglichem Anteil und freuen uns mit Trueman der Hoffnung, welche ihm die ihrerseits dem jungen Offizier auch nicht abgeneigte Aurelia in ihren Abschiedsworten witzig und herzlich zugleich gelassen hat: *„I must punish you for 't, though it be contrary to my inclination.“* Noch angenehmer berührt uns das Verhalten des Offiziers, als er später (V, 3) das Evangelium der neuen Zeit verkündet: *„If promises from man to man have force, why not from man to woman? Their very weakness is the charter of their power, and they should not be injured because they can't return it.“* Wie ganz anders klingt diese Moral als noch z. B. des jungen Mirabel *(The Inconstant)* Maxime, nach welcher man Weibern kein Versprechen zu halten brauche, weil sie *„reprobates“* seien. Derselbe Mann aber, der als junger und lebenslustiger Krieger den Mut hat, für Frauenrechte einzutreten, läßt sich von Richmore umgarnen. Daß er von Aurelien lassen will, würde wohl noch in Einklang mit seinen Grundsätzen zu bringen sein. Richmore hat sie nämlich in der garstigsten Weise verleumdet, angedeutet, daß sie um einen allerdings hohen Preis ihren Leib hergebe, daß Trueman für sie nur das gesetzliche Aushängeschild zum ungehinderten Betriebe des Gewerbes abgeben solle. Der Junge ist zu leichtgläubig. Aber daß er auch nur einen Augenblick darauf eingehen konnte, Clelia zu heiraten, daß dieser ehrliche Mann dem schurkischen Richmore selbst nur einen Augenblick, und wenn es auch der der höchsten Entrüstung über Aurelien war, seine Ehre und sein Interesse anvertrauen wollte, das ist es, was den Schluß der vierten Szene zu einem peinlichen macht.

Dritter Akt.

Erst am Schlusse des dritten Aktes treffen wir neuerdings mit Trueman zusammen. Er ist von seinem Wahne geheilt, aber wieder kommt es zwischen den beiden Liebenden zu einem Wortgefechte, das kurz und erregt dazu führt, daß Trueman davonläuft und Aurelia bald darauf in Tränen ausbricht. Übrigens nehmen wir diesen Zank nicht ernst, er bildet die immer schwächer werdende leise ersterbende Musik, in welche der dritte Akt sanft und lieblich ausklingt.

Die düstere Färbung des zweiten Aktes trägt dieser zwar nicht, Farquhar ergeht sich vielmehr mit unbestreitbarem Geschick und breitem Behagen in Milieu- und Sittenschilderungen, die des humoristischen Beigeschmackes nicht entbehren. Was darin geschieht, ist kurz erzählt. Hermes Wouldbe, der ältere Bruder, kehrt zurück, erfährt von des Vaters Tod wie des Bruders Betrug und feiert ein frohes Wiedersehen mit der überglücklichen Constance. Mit dieser dünnen Handlung füllt man keinen Akt, so zeigt uns denn der Dichter zuerst den übermütigen Benjamin im Besitze und Vollgenusse seiner Macht. Seitdem er etwas geworden ist, drängen sich Bittsteller aller Art zu seinem *Lever* und gnädigst gibt er einem jeden der Petenten einen zu nichts verpflichtenden Bescheid. Ein Dichter Comic, unser Bekannter aus *Love and a Bottle*, bringt ihm eine Elegie auf den toten und ein panegyrisches Gedicht auf den lebenden Lord. Der arme Poet hofft zum mindesten auf fünf Guineas, statt dessen bekommt er das spanische Stück, welches auf dem Kabinettsfenster liegt, und den Rat, Theaterstücke zu schreiben, da könne man doch für einen etwas tun. Mit einem Stücke hat es Mr. Comic schon versucht, aber das ist $3^1/_2$ Jahre lang geprobt worden, obwohl gar keine Handlung darin war, und das zweite hat er schon fertig, nur fehlt ihm ein *Plot* dazu. Ben verweist ihn auf die italienischen und spanischen Stücke. Nach dieser Satire auf das feile und hungrige Volk der Gelegenheitsdichter, in deren Bahnen auch die Größten der Zeit bisweilen wandelten (Dedikationen), und die Verhältnisse auf dem Theater und in der dramatischen Autorenwelt

(alles drängt sich zum Dramenschreiben, selbst ohne Talent, daher Stücke ohne Handlung, daher systematische Plünderung von Spanien und Italien; beim Theater, glaubt man nämlich, ist etwas zu verdienen, wenn das Stückeschreiben auch noch nicht als vollwichtiger poetischer Befähigungsnachweis gilt; endlich führt er einen Seitenhieb gegen die Theaterleitungen, denen er gerade damals nicht sehr hold war) geht er zum Angriffe auf das Militär über.

Der eine Gentleman hofft durch Bens Protektion und durch das Blut, welches er bereits fürs Vaterland vergossen hat, der Gnade teilhaftig zu werden, auch den Rest seines Blutes im Dienste Englands zu verspritzen. Der zweite hat zwar niemals eine Kampagne mitgemacht, aber er ist im stande, mehr Soldaten anzuwerben, darum gebührt ihm die Offiziersstelle. Des Aldermans Sohn trinkt und flucht und hurt, kurz er taugt zu nichts als zum Offizier. Ein Neuling ist er auch nicht im Waffenhandwerk, denn er war Fähnrich bei der Miliz. Als solcher hat er an der Spitze der *buff-coats* (drittes britisches Linienregiment, jetzt East Kent-Regiment), während sein Kapitän *„was so busy shipping off a cargo of cheeses“*, seinen Mut bewiesen: *„He charged up Cheapside, with such bravery and courage, that I could not forbear wishing, in the loyalty of my heart, for ten thousand such officers upon the Rhine.“* Es geschieht nicht zum erstenmal, daß der Offizier Farquhar militärische Verhältnisse behandelt; meist geschieht dies in satirischem Tone, aber so knapp und so treffend sind die Übelstände des englischen Wehrsystems — die Stellung des Offiziers, die Ansichten der Bürgerschaft über die Pflichten desselben, die Protektion bei der Vergebung der Stellen, die Rekrutierung und ihre Schäden, das Milizwesen — von ihm nirgends, von anderen selten gegeißelt worden und dabei besitzt er die Gabe, seine Satire in so wohlwollendem Tone an den Mann zu bringen, so wenig Bitterkeit und Schärfe beizumischen, daß man ihm, der überdies selbst Offizier war, nicht böse sein konnte, selbst wenn man kontinentalen Ansichten über die Vaterlandsverteidiger huldigte, was ja im damaligen England durchaus nicht der Fall war.

Den Alderman selbst hat Farquhar weniger scharf charakterisiert. Er soll den Typus des reichgewordenen

Bürgers vorstellen, von dem aber hier nur eine Seite gezeigt wird, wie er nämlich die Macht seines Geldes zur Bestechung der Einflußreichen ausnutzt. Es mochte Farquhar nicht mehr reizen, das Bild mehr ins Detail auszuführen, hatte er diese Aufgabe doch schon im *Constant Couple* gelöst.

Hand in Hand damit geht, daß er dem Adel schärfer an den Leib rückt. Der Alderman läßt ein „*memorandum*“ in Form eines Handschuhs zurück. Benjamin hat die Bitte des Bürgers gar nicht angehört, nur immer die stereotype Antwort gegeben: „*I'll do all the service, Jean.*“ Erst als sich der Bittsteller entfernt und der Lord in dem Handschuh eine gefüllte Börse gefunden hat, wird er aufmerksam, ruft den Alderman zurück, bittet ihn höflich, sein Anliegen dem Sekretär in einer kurzen Note schriftlich vorzutragen, und den Haupttrumpf spielt er aus, da er den einen Handschuh anzieht und ganz nonchalant den zweiten verlangt: „*But, Mr. Alderman, han't you the fellow to this glove, it fits me mighty well. It looks so like a challenge to give a man an odd glove — and I would have nothing that looks like enmity between you and I, Mr. Alderman.*“

Ebenso charakteristisch für die in den Kreisen des Adels und der Behörden damals herrschende Korruption ist des Aldermans Antwort: „*Truly, my lord, I intended the other glove for a memorandum to the colonel, but since your lordship has a mind to't —.*“ Gleichfalls gegen gewisse in Adelskreisen herrschende Ansichten kehrt sich der Schluß der Szene. Der Schneider, der Wirt, der Buchhändler und andere Gewerbs- und Handelsleute präsentieren dem Steward ihre Rechnungen. Sie alle werden von Ben grob abgefertigt, sie sollen warten. Als dagegen ein gewisser Mr. Basset (nach dem damals sehr verbreiteten Spiele) 50 Guineas Spielgewinn einkassieren kommt, wird er sogleich ausbezahlt; denn „*the gentleman's money is a debt of honour, and must be paid immediately*“, erklärt Ben. Sein Vater, mit dem sich der Dichter identifiziert, huldigte freilich anderen Ansichten. „*Your father thought otherwise, my lord,*“ wendet schüchtern Clear-Account ein, „*he always took care to have the poor tradesmen satisfied, whose only subsistence lay in the use of their money, and was used to say that nothing was honourable but was honest.*“

Nicht nur die technische Meisterschaft, mit welcher sich in dieser Szene eines an das andere so natürlich und ungezwungen schließt, müssen wir bewundern, sondern auch der Gesinnung des Dichters uneingeschränktes Lob spenden, der der bürgerlichen Moral frei und kühn das Wort zu sprechen wagt und sich an die Geißelung von Mißständen herantraut, ohne selbst in seiner Satire den liebenswürdigen und wohlwollenden Humoristen verkennen zu lassen. Die Szene gehört unstreitig zu den bedeutendsten, die Farquhar geschaffen, und zeigt, daß ihm die Befähigung zur Sittenkomik nicht gemangelt hat.

Szenen ganz anderer Art sind die folgenden: Vor Wouldbes Hause erscheint dessen rechtmäßiger Besitzer, eben am 14. Dezember 1702, wie er vor uns in seinem Notizbuch anmerkt, glücklich von seinen Reisen heimgekehrt, und begrüßt in ein paar Versen die Heimat, und was sie Liebes für ihn birgt, vor allem seine Constance. Sein Reisebegleiter und Diener Teague, ein Ire, sorgt für die Unterhaltung des Publikums. Dunham fällt über Farquhars Iren ein absprechendes Urteil: „*Farquhar's Irishmen are very unskilfully delineated, and cannot be regarded otherwise than as broad caricatures; for exemple, Teague, who speaks a language that might, with almost equal propriety, be assigned to a Welshman.*“ Auch anderswo begegnet man speziell über Teague ähnlichen Urteilen. Inwieweit der Brogue getroffen ist, kann ich natürlich nicht beurteilen, aber dem Dichter kam es darauf an, einen Diener zu zeichnen, der, von der Natur mit jenem bei Bauern nicht selten anzutreffenden Gemisch von Dummheit und Verschmitztheit ausgestattet, nie seinen Humor verliert, ob es ihm nun gut oder schlecht geht, sich leicht in jede Situation hineinfindet und vor allem seine Eßgier nie ganz stillen kann. Es ist dieser Teague nichts anderes als der Hanswurst, unter anderem Namen wiedergekehrt, und Farquhar hat das dummschlaue Wesen ebenso wie die Gefräßigkeit und selbst den eigenartigen Humor dieser ehemals so beliebten Bühnenfigur wahrscheinlich unbewußt mit so seltener Treue wiedergegeben, daß es wundernehmen muß, wie man auf die nur lose umgeworfenen Flitter des Irentums so ganz und gar den Blick bannen und dadurch

das Läuten der Narrenschellen überhören konnte. Teague ist der Pulcinell der *Commedia dell' arte*, und daß dessen „*humour is not free from constraint*“ (Hallbauer, p. 26), ist bei dieser Auffassung ganz natürlich. Seine Aufgabe ist es ja, durch jede seiner Bewegungen sowohl wie durch jedes seiner Worte die Heiterkeit des Publikums zu wecken und zu steigern. Sein Brogue trägt allerdings zu der komischen Gesamtwirkung das Seinige bei, aber ganz entschieden unrichtig ist Hallbauers Behauptung: „*When there is no matter for a drollery, his brogue must fill up the void.*“ Man mag über die Mischung des Tragischen und des Komischen im Trauer- und im Schauspiel welcher Ansicht immer sein, unsere *Comedy* bedurfte eines Teague, um ihren Namen nur einigermaßen zu verdienen, und Farquhar hat es überdies verstanden, diesen Diener auch der Handlung selbst dienstbar zu machen.

Schon sein Entree wirkt komisch. Er wirft das Felleisen (den Reisekoffer) auf die Erde und setzt sich gemütlich breit darauf nieder, denn: „*Be me shoul, maisther, I dud carry the portmantle till it tired me; and now the portmantle shall carry me till I tire him. London is the bravest plaase I have seen in my peregrinations exhepting my nown brave shithy of Carick-Vergus.*“ Plötzlich verspürt er aus den Räumen einer Speisewirtschaft angenehmen Küchengeruch, sein Appetit regt sich. Er ist niemals glücklich, wirft ihm sein Herr vor, als wenn „*thy guts be stuffed up to the eyes*“, was er schlagfertig erklärt: „*O maisther, dere ish a dam way of distance, and the deel a bit between.*“ Von solchem Kaliber ist sein Witz und das Vorstehende mag zugleich als Probe seines Brogue dienen. Während sich Herr und Diener unterhalten, wird Benjamin in einer Sänfte vorübergetragen und vier oder fünf Diener gehen vor ihm her. Teague erfährt von einem der Diener nicht bloß, wer in der Sänfte sitzt, sondern auch den Tod des alten Lords und den seines Herrn und berichtet: „*You hear that you are dead, maisther; fere vil you please to be buried?*“ Hermes entfernt sich, um sich mit eigenen Augen zu überzeugen, nicht ohne daß ihn der Diener geneckt hätte: „*Have a care upon yourshelf, now they know you are deade by my shoule, they may kill you.*“ Teague bleibt allein auf der Bühne.

Subtleman braucht aber einen Zeugen für den uns schon bekannten Trick, denn in Clear-Account erwacht doch wieder das Gewissen. Da kommt dem im Stiche gelassenen Subtleman gerade Teague in den Wurf, der ihm für diese Rolle sehr passend dünkt, und es gelingt ihm ohne Mühe, den stets hungrigen und durstigen Diener in die nächste Schenke zu entführen, wo das Geschäft perfekt werden soll. Mit dem Felleisen auf dem Rücken, rennt Teague, im Vorgeschmacke der seiner harrenden Genüsse seines Herrn völlig vergessend, vom Lachen des Publikums begleitet, in die Taverne.

Mit ihm ist der Humor von der Bühne verschwunden, und was uns nun bis zu dem schon gewürdigten Liebesgeplänkel zwischen Aurelia-Beatrice und Trueman-Benedikt *(Much Ado about Nothing)* geboten wird, ist weit weniger erfreulich, wenn uns auch lauter gute und brave Menschen entgegentreten, oder gerade darum. Hermes, der um sein Erbe Betrogene, soll nach der Absicht des Dichters und der Tradition des auf starke Kontraste hinarbeitenden moralischen Schauspiels ein Ausbund von Tugendhaftigkeit sein. Fairbank, der biedere Goldschmied, schildert ihn als *„the mildest, humblest, sweetest youth“*, solange er noch in England war, aber auf seinen Reisen soll er sich noch vervollkommt haben. Er ist fromm und gottesfürchtig, wohltätig und leutselig, musterhaft in seinem Lebenswandel, genau, ja peinlich in den Geschäften, von strenger Sittlichkeit und von idealer Liebe zu seiner Constance erfüllt. Nur schade, daß dem Dichter, da er den Pinsel nahm, um einen blütenweißen Engel auf die Leinwand zu zaubern, gleich der erste Strich mißlungen ist. Diesen idealen Jüngling regt die Nachricht vom Tode seines Vaters nicht einmal so weit auf, daß er einen Ausbruch des Bedauerns, ja nur einen Ausruf des Erstaunens ausstieße. Allerdings vernimmt er zugleich damit die Wundermär von seinem eigenen Tode und des Bruders Usurpation; wenn man aber auch sein Interesse an dieser Angelegenheit, ja seine Verblüffung darüber begreift, so empfindet man seine Gefühllosigkeit bei der Todesnachricht doch peinlich, und was uns der Dichter auch nachher versichern oder vorführen mag, der ideale Schimmer, der Hermes' Haupt umstrahlen sollte, ist verblaßt.

Der Monolog, welchen er hält, da er kurz nach dem Verschwinden Teagues auf den Brettern erscheint, beginnt allerdings mit dem schmerzlichen Ausruf: „*My father dead!*“ Aber selbst jetzt, wo er nicht einmal den Zweifel an der Richtigkeit des Gehörten mehr als Entschuldigung für sein Verhalten anführen kann, folgen sogleich die Worte: „*My birthright lost*“, was uns nur in unserem Unglauben an dessen ideale und sentimentale Richtung bestärkt. Ihm begegnet Fairbank, des alten Lords Goldschmied, ein ehrlicher und reicher Bürger, der, von der Philanthropie des Jahrhunderts angesteckt, in seinen langen Reden von Gefühl und Tugend überfließt, dem heimgekehrten Erben über die geänderten Verhältnisse im Hause Wouldbe berichtet, ohne ihn zu erkennen, und ihn schließlich zu sich einlädt, was dieser jedoch vorläufig ausschlägt.

Endlich lernen wir den tugendhaften Jüngling in diesem Akte noch als Liebhaber kennen. Constance trauert um seinen Tod und verbittet sich jeden Trost, sie will allein sein. Mrs. Mandrake will ihre Aufmerksamkeit auf den jüngeren Bruder lenken, dem sie schon früher (II, 2) zugesagt: „*Pho! pho! she's yours o' course, she's contracted to you; for she's engaged to marry no man but my lord Wouldbe's son and heir; now, you being the person, she's recoverable by law.*“ Das Mädchen erfaßt Ekel über die Gemeinheit dieses Weibes und ihres Auftraggebers, und nur um ihren Anblick nicht länger ertragen zu müssen, erwidert sie: „*Dear madam, your proposal is very tempting: let me but consider till to-morrow, and I'll give you an answer*“; was die andere natürlich für eine Zusage nimmt. In dieser Stimmung findet sie Hermes.

Farquhar benutzt ein altes Märchenmotiv, das z. B. in *Tausend und Eine Nacht* vielfache Verwertung findet, daß nämlich der Liebhaber zunächst unbemerkt sein Bild fallen läßt, welches das Mädchen erblicken und aufheben muß, um es als Geschenk des Himmels, das ein gütiger Engel herniedergebracht, freudig an die Lippen zu drücken. Dadurch hat der nach langer Abwesenheit eben heimgekehrte Liebhaber sich von der Treue der Geliebten überzeugt und er kann ihr nun beruhigten Sinnes den Willkomm bieten. Charakteristisch ist das Benehmen der beiden Liebenden nach seinem

Hervortreten. Er liebt tief und innig, aber selbst in diesem freudigen Momente kann er das Philosophieren und Moralisieren nicht lassen. *„Most wondrous are the works of fate for man; and most closely laid is the serpentine line that guides him into happiness!“* hört sich im Munde eines Liebhabers in der Freude des ersten Wiedersehens etwas gar zu nüchtern und altväterisch an. Auch Constance ist ein Kind des 18. Jahrhunderts. Nach der ersten Begrüßung dämpft sie den Ausbruch ihrer Liebesseligkeit durch die Betrachtung: *„Now, passion; powerful passion, would bear me like a whirlwind to his arms! — But my sex has bounds.“* Sie ist ein wahrer, treuer Liebe und tiefer Leidenschaft fähiges Mädchen, das mehr ein Innenleben führt, in sich das Glück sucht oder im engen Kreise, eine passive, sentimentale Natur, ohne darum von der Welt sich in Haß oder Bitterkeit abzuwenden, ja sie achtet deren Urteil, wie wir sehen, sehr hoch und legt der Leidenschaft die Zügel der Weiblichkeit an. Der salbungsvolle, liebende Jüngling und das gefühlvolle, aber durch die Grenzen der Züchtigkeit zurückgehaltene Mädchen sind echte Rokokofiguren, die umso wirksamer hervortreten durch den Gegensatz zu dem andern Liebespaar Aurelia-Trueman, das sich in launischer Verstimmung neckt, bis beide schmollend auseinandergehen. Die zwei Gruppen glaubt man förmlich im Bilde vor sich zu sehen. Der Schluß des Aktes ist kein Theatercoup, ihn bildet ein rührendes Gemälde aus dem Liebesleben des 18. Jahrhunderts und die sentimentalen wie die neckenden Töne bilden den sanften Begleitakkord zu dem schönen Bilde, das wir anzuschauen nicht müde würden, wenn nicht der Vorhang sich schnell über jene Szene senkte, die besser als lange Romane uns das moralisch-sentimentalische bürgerliche Schauspiel in seinen Vorzügen wie in seinen Fehlern vor Augen führt.

Vierter und fünfter Akt.

In den ersten drei Akten ist eigentlich sehr wenig geschehen, den größten Teil der Handlung konzentriert der Dichter, wie er dies schon in anderen Stücken *(Love and a Bottle, The Inconstant)* getan hat, in den vierten

und fünften Akt. Die Todesnachricht hat ihren Zweck erfüllt, der lebende Bruder kann nun wohl etwas um sich schlagen, aber gegen den letzten Willen des Vaters läßt sich nicht ankämpfen.

Ben scheut das Zusammentreffen mit Hermes nicht, den Titel Lord, der dem älteren gebührt, macht er ihm nicht streitig, doch da Hermes die Entlassung des groben Portiers und die Vorlegung der Rechnungsbücher verfügt, da er sich als Herr zu geberden beginnt und sein Mißtrauen gegen den Bruder nicht verhehlt, da eröffnet ihm dieser mit schadenfrohem Grinsen: *„To recompense me for that injurious, unnatural suspicion, he* (der Vater) *left me sole heir to his estate.“* Dies deucht dem ehrlichen Hermes zwar wenig glaublich, doch des Vaters Willen will er sich ohne Klage fügen, nur die Zeugen möchte er vorher sehen, die des alten Herrn letzte Worte zu beschwören bereit sind. Erscheinen ihm diese glaubwürdig und das Testament in Ordnung, so will er von jedem weiteren gerichtlichen Schritte absehen.

Schon triumphiert Subtleman: *„The day 's our own, sir“*, da wird Teague vorgeführt, der von der Straße hergeholte Eideshelfer, dessen Pfiffigkeit der schlaue Advokat doch unterschätzt hat. Subtleman: *I thought the fellow had been too ignorant to be a knave.* Teague: *Be me shoule, you lee, dear joy. I can be a knave as well as you, fen I think it conveniency.* Es bedarf keiner weitern Erklärungen; wenn nicht Teagues Witze und die in seiner Tasche lustig klingenden Goldfüchse etwas Leben in die Szene brächten, die Personen könnten es nicht, sie stehen alle stark unter dem Eindrucke des Geschehenen. Es ist nicht zu leugnen, daß diese Lösung großes Theatergeschick verrät und sehr wirksam ist. Allerdings ist es ein Zufall, daß gerade Teague zu dieser Rolle ausersehen wurde, und auf Rechnung des Zufalles ist es auch zu schreiben, daß Benjamin, der ja des Bruders Diener kennt, ihn nicht vor dem kritischen Augenblicke zu Gesicht bekommt. Aber gerade durch den Mangel eines organisierten, zielbewußten Gegenspiels, gerade durch die weichlich schlaffe Haltung des älteren Bruders tritt umso deutlicher hervor, was diese Lösung uns vor Augen führen soll: daß sich nämlich das Laster in seinem

eigenen Netze verstrickt. Wir brauchen hier nicht im Stile gottseliger Romanschriftstellerinnen auf die göttliche Vorsehung hinzuweisen, eine durch vielfältige Erfahrung erhärtete Tatsache ist es aber, daß selbst in den schlauesten und minutiösesten Berechnungen der geriebensten Gauner ein kleiner Rechenfehler stehen geblieben ist, der zur Entdeckung oder Vereitlung ihrer Pläne führte.

Edelmütig will Lord Hermes dem Bruder £ 1000 auszahlen lassen, doch dieser weist sie trotzig zurück und will gehen (er soll nämlich frei abziehen dürfen, nur der schurkische Ratgeber Subtleman den Behörden überliefert werden — eine für uns etwas zu aristokratische Rechtsunterscheidung). Mit demselben Raffinement aber, mit welchem Farquhar die Partei Benjamin-Subtleman-Mandrake auf die Höhe ihres Glückes geführt hat, um sie dann durch die überraschende Wendung desto tiefer hinabstoßen zu können, wiegt er uns jetzt in die Schlußstimmung; wir schicken uns zum Abschiednehmen an, da plötzlich — eine neue Sensation, ein neuer Coup der aktiven Betrügerpartei. Subtleman hat unglücklich operiert, nun tritt die Mandrake in Aktion. Sie hat das brüderliche Zwiegespräch von einem Kabinett aus belauscht. Nun eilt sie aus ihrem Versteck hervor und bittet kniend Benjamin um Verzeihung. Ein Geheimnis hat sie lange in ihrer Brust bewahrt, obwohl es sie sehr bedrückte, doch jetzt muß es heraus: Ben ist der Erstgeborene, doch als der Vater dessen Mißgestalt erblickte und sah, wie schön der andre gewachsen sei, da bestach er die Hebamme, daß sie den Krüppel für den jüngeren erkläre, damit der Stammhalter der Familie nicht zur Schande gereiche (Quelle dieser Kindervertauschungs-Geschichte nach Ewald die *Cock-and-bull-stories* des im fünften Akte erwähnten William Fuller, *„the notorious informer and spy, who was at this time in prison“*).

Jetzt, da sie weiß, daß kein Testament da ist und die Erbschaft demnach dem Erstgeborenen gebührt, muß sie reden, ja sie ist sogar bereit, ihre Aussage zu beschwören. Da reißt selbst dem sanften Hermes die Geduld und als man seinen Diener zurückstößt, zieht er. Diesen Anlaß benutzt Subtleman, um die für jeden Fall in einem Nebenzimmer bereitgehaltenen Konstabler zur Amtshandlung auf-

zufordern. *„An assault! an assault upon the body of a peer! — Within there!“* brüllt er, und Hermes Wouldbe wie sein Diener, der vorhin Mr. Subtleman an der Kehle gefaßt hat, werden abgeführt.

Teague wird aus dem Gefängnis gelassen, damit er für seinen Herrn einen Bürgen beschaffe. Er trifft Constance, welche, durch die Kunde von ihres Geliebten Geschick aus ihrer Passivität gerissen, Einlaß in den Kerker begehrt, in welchen uns die dritte Szene führt. Schon im *Constant Couple* findet sich eine Kerkerszene, welche ziemlich lustig ist. Recht hübsch ist das Gedicht, in welchem Hermes Wouldbe seine Reflexionen niederlegt:

„The Tower confines the great,
The spunging-house the poor;
Thus there are degrees of state
That even the wretched must endure.

Virgil, though cherish'd in courts,
Relates but a splenetic tale!
Cervantes revels and sports,
Although he writ in a jail.“

Diesem Gedankengange entspricht es, wenn er aufspringt und erklärt: *„I'll go write a comedy!“*

Aus dieser Stimmung wächst auch die folgende Szene heraus. Der Konstabler ist ihm *„lieutenant of the Tower“*, die Spinnweben an der Mauer *„as fine tapestry as any in Europe“*, das Bett ist *„a damask bed with embroidery and Pointe de Venise“*, des Konstablers alte Kanonen *„Indian pieces, two China jars“*. Alles Glück oder Unglück liegt in der Einbildung, ist der Grundgedanke dieser Szenen. Konnte Cervantes im Gefängnisse lustige Schwänke schreiben, warum kann mir die Phantasie aus diesem engen Raume nicht ein stattliches Gemach schaffen?

Aus diesen Träumereien wird er durch Constancens Ankunft gerissen, der Trueman und Teague auf dem Fuße folgen. Jetzt zum erstenmal, nachdem sich das Blatt neuerdings zu Gunsten der Betrügerpartei gewendet hat, fährt in die Seelen der Guten und Frommen ein Hauch von Energie und Initiative, im Kerker entwerfen sie ihren

ersten Kriegsplan, was — wahrscheinlich ohne den Willen des Dichters — ein helles Streiflicht auf das Energieverhältnis zwischen Gut und Böse und auf die größere Brauchbarkeit des letzteren für dramatische Zwecke wirft. Der Diener des Gesetzes wird bestochen, Trueman legt dessen Rock und Perücke an und nimmt dessen Stab, auch das schwarze Pflaster pickt er sich über das Auge (Merkmal dieses Konstablers). In dieser Verkleidung meldet er (im fünften Akte) Benjamin Wouldbe, der in höchster Glücksstimmung eben Vorbereitungen zu einem lustigen Abend mit Wein und Weibern trifft, den Tod des Bruders, der sich aus Gram im Gefängnisse erhenkt habe. Constance selbst ist die Rolle zugewiesen, Benjamin durch ein *Billet-doux* für den Abend einzuladen und ihm die Erfüllung seiner Wünsche in Aussicht zu stellen. Ben muß Constance nach den letzten Berichten der Kupplerin und noch mehr nach Truemans (des Polizisten) Erzählung für seine sichere Beute halten, darum kann ihm die Einladung des Mädchens umsoweniger verdächtig erscheinen, als er ja das Geld für allmächtig hält. Das Gespräch der beiden (V, 4) gehört zu jenen forciert geistreichen Dialogen, denen man in den Lustspielen dieser Periode so häufig zum Schaden der Charaktere und des flotten Ganges der Handlung begegnet. Was wir bisher über Constancens Charakter wissen, dazu stimmt ihr Gesprächston in dieser Szene durchaus nicht. Mit dieser Schlagfertigkeit und diesem Witze kann nur eine Weltdame sprechen, deren keineswegs mittelmäßiger Geist in häufigen Plänkeleien an Schärfe gewonnen hat, und auch Benjamin hat als *Wit* sonst nirgends in dem ganzen Stücke seinen Geist leuchten lassen. Nach einem Kreuzfeuer von Geist und Witz kommt er endlich seinem Ziele näher. Wenn er ihr verspricht, keinen Angriff auf ihre Ehre zu machen, soll er *„be happy this night“*. Ohne Gewissensskrupel gibt er das feierliche Versprechen: *„Not angels sent on messages to earth shall visit with more innocence.“*

Während er, für einen Augenblick allein gelassen, fühlt, wie *„ten thousand Cupids tickle me all over with the points of their arrows“*, während er seine Wonne in Versen ausströmen läßt, tritt von rückwärts Hermes ein und reißt

ihn mit einemmale aus der Verzückung. Ben sieht sofort, daß er das Opfer eines Komplotts geworden ist, und will gehen, doch nun erklärt ihn Hermes für seinen Gefangenen, solange die Vertreibung aus dem Besitze nicht völlig durchgeführt sei. Während sie hier sprechen, eröffnet er ihm, wird das Vaterhaus von dem lärmenden Schwarm seiner Zechkumpane gereinigt und in Hermes' Namen davon Besitz ergriffen, denn dieser ist gleichfalls zur Überzeugung gelangt, daß der Besitz der beste Rechtstitel sei.

Entschieden ist die Sache damit allerdings nicht, denn Ben kann ja die Mandrake als Zeugin für seine Erstgeburt führen, und ob es im Laufe des Gerichtsverfahrens der Hermes-Partei gelingt zu beweisen, daß die Kupplerin einen Meineid geschworen, ist noch sehr fraglich. Diesen Vorwurf kann man allerdings dem *Plot* mit Recht machen. Daß ein *Plot* an einem unvorhergesehenen Zufall scheitert wie der Testaments-*Plot* der Benjamin-Partei, darf der Dramatiker ruhig annehmen; aber daß eine Partei das Gelingen ihres *Plot* direkt auf das Hinzutreten eines solchen diesmal günstigen Zufalles aufbaut, daß sie die Entwicklung der Intrige nur bis zu einem gewissen Punkte überlegt, vorbereitet und durchführt und das andere dem Gott Zufall oder der Vorsehung überläßt, welche es nicht dulden werde, daß die Guten den Bösen unterliegen, das erscheint auf den ersten Blick freilich als ein Fehler in der Komposition. Ist es aber nicht dem Leben abgelauscht, daß gerade diejenigen, welche sich auf die Gerechtigkeit ihrer Sache verlassen, in der Verfolgung ihrer Ziele viel weniger genau und weitblickend sind als die Intriganten, welche Verwerfliches anstreben? Ist es nicht ein Zug des Leichtsinns, der Unselbständigkeit und der Denkfaulheit, von denen ein Stück jedem Menschen anhaftet, daß man einen Gedanken so selten bis in seine letzten Konsequenzen auszudenken sich die Zeit nimmt, die Fähigkeit oder den Mut besitzt? Diejenigen, die das können und wagen, die einem Gedanken bis in die verborgensten Schlupfwinkel nachjagen und seinem Zusammenhange mit der übrigen Welt des Denkens und der Wirklichkeit nachspüren, nennt das Volk mit scheuer Verehrung seine „Denker", auf die es stolz ist oder die es kreuzigt. Warum sollte nun ein

Hermes Wouldbe, ein Trueman, eine Constance, sich so weit über das Mittelmaß der Menschen erheben? Tausend andere hätten an ihrer Stelle gleichfalls gesagt: „Ich reiße ihm den Kelch des Genusses von den geöffneten Lippen und werfe ihn aus dem Besitz. Er mag Prozeß führen; daß ich den gewinne, dafür wird schon Gott sorgen."

Und Gott sorgt wirklich dafür, die Mandrake muß — durch andere Umstände gezwungen — vor den Versammelten erklären, daß Hermes der Erstgeborene ist, und da Ben diese Aussagen als erzwungen nicht gelten lassen will, ist Trueman in der Lage, einen Brief zu produzieren, in welchem Ben der Mandrake £ 500 jährlich verspricht, wenn sie zu seinen Gunsten schwört. Benjamin Wouldbe fällt allerdings nicht der strafenden Gerechtigkeit anheim, aber kann es für ihn eine härtere Strafe geben als Armut und Verachtung? Weitere Attentate auf des Bruders Vermögen oder Leben wird er wohl kaum versuchen, aber sein Leben wird fortan das eines Abenteurers sein, eines jener zahlreichen Glücksritter, die die Welle des Großstadtlebens bald hoch hinaufhebt, bald wieder in die tiefsten Tiefen schleudert. Da Benjamin mit den trotzigen Worten:

(For me) „Poverty and contempt
To which I yield as to a milder fate,
Than obligations from the man I hate",

von der Bühne scheidet, will uns das Gefühl des Mitleids, das er im Laufe des Stückes verwirkt hat, an dessen Schluß doch wieder ergreifen und wir folgen ihm mit dem Gedanken: „Da geht ein Enterbter des Glückes, ein Opfer der englischen Erbordnung, moralisch und materiell vernichtet von hinnen. Er hat zur Selbsthilfe gegriffen, darum mußte er zugrunde gehen." So eröffnet uns der Schluß einen weiten Ausblick, er bietet mehr, als Hallbauer zugeben möchte: *„B. Wouldbe is nothing disappointed in this designs"* (p. 24). Was mit Benjamins Ratgebern geschieht, wird nicht recht klar. Hermes meint wohl in Bezug auf Subtleman: *„For him the pillory"*, und Teague schlägt vor, Mrs. Mandrake solle mit *„maisther Fuller"* vermählt werden, aber es ist unwahrscheinlich, daß der Fall die Gerichte beschäftigen wird, schon aus Rücksicht für Benjamin. Die

beiden gehen wirklich straflos aus und erscheinen ebensowenig gebessert wie Benjamin selbst.

Als Aurelia Richmore auf einen unehrenhaften Antrag mit einem Schlage erwidert, schwört er Rache und die auch in der Nebenhandlung hervorragend beschäftigte Mandrake will ihm gegen gute Bezahlung zu dieser verhelfen. Sie lockt an dem Abend, für welchen der junge Wouldbe zu Constance geladen ist, Aurelia unter einem Vorwande in ihre Wohnung, wo sie nun Richmore ausgeliefert wird, der sie schänden will. Dieser Akt der Notzucht wird aber verhindert.

Trueman will nach seiner Unterredung mit Benjamin in den Kleidern des Konstablers in dessen Wohnung zurückkehren, um die Uniform abzulegen, wird aber durch Teague irrtümlicherweise in jene Gasse geführt, in der die Mandrake wohnt. Er hört die gellenden Hilferufe Aureliens, die sich gegen den Verführer wehrt, und will, von dem Vorrechte seiner erborgten Würde Gebrauch machend, helfend eingreifen. Ein Beutel Geldes, der von oben als Bestechung heruntergeworfen wird, bestärkt ihn in seiner Überzeugung, daß in dem Hause etwas Unrechtes vorgehe. Den Mob hat er vergeblich zur Hilfeleistung aufgerufen (vgl. die Mobszenen im *Constant Couple*), denn als die Leute hören, hier sei die Wohnung einer Hebamme, und diese selbst das Geschrei für das Kreißen einer Wöchnerin erklärt, gehen sie wieder auseinander. Er ist auf sich und Teague angewiesen, aber als Aurelia durch ein Fenster hinaus: *„A rape! a rape! villany!“* schreit und er ihre Stimme erkennt, da gibt ihm Liebe und Eifersucht übermenschliche Kraft und er erbricht mit seinem Stabe die Tür. Mrs. Mandrake wird von Teague an den Haaren herbeigeschleppt, welcher auch in dieser Situation seinen Humor nicht verliert. Als sie jammert: *„Ah! don't use an old woman so barbarously!“* erwidert er ruhig: *„Dear joy, den fy ere you an old woman? Dat is your falt, not mine, joy!“* Dabei durchsucht er die Taschen seiner Gefangenen und findet darin *„scribble-scrabble papers“*, aus deren einem der neugierige Trueman zu seiner Beschämung erfährt, wie sein Onkel ihm seine abgebrauchte Liebe an den Hals hängen wollte (es ist dies der Brief Cleliens an Richmore, den wir aus

der ersten Szene des Stückes kennen). Seine Wut über den sauberen Oheim wird noch größer, als Aurelia diesen als den Verführer bezeichnet.

Richmore ist noch im Hause. Mit ihm hält nun der Neffe Abrechnung. Richmore spielt sich auf den Friedensrichter aus; Trueman tut, als ob er es glaubte, und trägt ihm einen Fall vor: Er (Trueman) hat ein Mädchen geschwängert und will sie jetzt nicht heiraten, obwohl er es ihr zugeschworen. Der Friedensrichter meint, das Gesetz und die Gerechtigkeit würden ihn dazu zwingen. Nun wendet Trueman dies auf Richmores Verhältnis zu Clelia an und wirft ihm auch die versuchte Schändung Aureliens vor. Es kommt zu Beschimpfungen und Tätlichkeiten. Trueman nennt den Onkel „*Dog!*“ und schlägt ihn; als dieser zieht, wird er entwaffnet, dann erst gibt sich Trueman zu erkennen. Jetzt ist Richmore stumm. Trueman will, daß er Clelia heirate. Er windet und krümmt sich, alles umsonst, er muß es versprechen, ja er wird plötzlich sentimental: „*Your* (Truemans) *youthful virtue warms my breast, and melts it into tenderness.*“ Er freut sich über diese Wendung der Dinge: „*No new possession can give equal joy. It shall be done, the priest that waits for you shall tie the knot this moment; in the morning I'll expect you'll give me joy.*“ So ist Aurelia durch Truemans Zutun vor der Entehrung gerettet, was ihre Liebe zu ihm noch steigert, er ist durch die Lektüre des Briefes von den schändlichen Absichten seines Onkels unterrichtet und kehrt reuig zur geliebten Aurelia zurück. Die Mandrake muß dafür, daß man über ihre Rolle bei der Notzuchtsaffäre schweigen will, der Wahrheit die Ehre geben und Hermes' Erstgeburt anerkennen. Dadurch tritt diese Nebenhandlung in Beziehung zur Haupthandlung, indem sie deren Knoten lösen hilft. Im übrigen laufen die beiden Handlungen fast ohne jede Verbindung nebeneinander her, unleugbar ein Fehler in der Komposition. Die Mandrake spielt in beiden eine Rolle, außerdem Trueman, der, eigentlich eine Person der Nebenhandlung, doch auch als Polizist in die Haupthandlung eingreift und in dieser Verkleidung aus der Haupthandlung auch die Lösung beider herbeiführt.

Hallbauer sagt pag. 25: „*What, besides, must disaffect us in this plot, is the disrespectful way of intercourse between*

uncle and nephew.“ Ehrerbietig ist der Ton allerdings nicht, in dem Trueman zuletzt mit Richmore verkehrt, aber unnatürlich kann er einem mit Rücksicht auf den Charakter und die Handlungsweise des Onkels nicht erscheinen. Man könnte höchstens einwenden, der Dichter hätte das Verwandtschaftsverhältnis zwischen den beiden beiseite lassen können.

Niemand kann aber die Lösung befriedigen. Der Schurke von einem Richmore muß Clelia heiraten — das ist keine Strafe für den Schänder. Es wird nur ein Mädchen unglücklich gemacht. An die Echtheit seiner sentimentalen Gefühlsausbrüche glauben wir nicht, ja wir trauen nicht einmal seinem feierlichen Versprechen. Er wird sich vielleicht über den leichtgläubigen Neffen lustig machen. Es ist ganz richtig, was Hallbauer über diesen *„underplot“* sagt: *„It is only a great pity that the poet has interrupted the flow of the intrigue by the introduction of a second plot, which besides, disgusts by its gross indecency.“*

c) Schlußbetrachtung.

Die vorstehende Analyse hat uns gelehrt, daß tatsächlich außer den früher angeführten äußeren auch innere Gründe für das Fiasko des Stückes geltend gemacht werden können. Das Publikum erwartete von Farquhar ein wirksames Lustspiel, konnte sich aber höchstens an Teagues Späßen ergötzen oder mit Behagen die Satire im dritten Akte genießen. Die Stimmung, welche das Stück erzeugt, ist eine durchweg ernste. Doch darüber hätte sich das Publikum vielleicht doch hinweggesetzt, wenn ihm ein gutes Schauspiel geboten worden wäre.

Von unleugbarem dramatischen Geschick zeugt die Führung der Haupthandlung und die Spannung wird erhöht durch die scharfen Kontraste wie durch das Einsetzen einer zweiten Intrige von Seite der Betrüger in dem Momente, da die erste durchkreuzt ist, so daß die Haupthandlung eigentlich in zwei Teile zerfällt. Es kann auch keine der beiden Lösungen als unwahrscheinlich bezeichnet werden. Dem steht aber entgegen, daß viel zu lange vorbereitet und exponiert wird und daß infolgedessen sich der größte Teil der Handlung in den letzten zwei Akten

zusammendrängt, worunter die Klarheit und Übersichtlichkeit leiden. Alles ist zwar aufs genaueste berechnet, aber gerade die große Mühe, welche darauf verwendet wurde, raubt dem Stücke den Reiz der frischen Unmittelbarkeit und läßt es als ein kaltes Produkt des berechnenden Verstandes erscheinen. Überdies verletzt der alte *Plot* so sehr die Pietät jedes fühlenden Menschen, daß der Abscheu das Interesse tötet, welches ohnehin darunter leidet, daß dem Helden der aktiven Betrügerpartei die für einen dramatischen Bösewicht unerläßliche Energie fast völlig abgeht. Dieser hat aber wenigstens energische Helfer, der tugendsame Hermes und sein ganzer Anhang machen dagegen fast bis zum Schluß ganz und gar den Eindruck des Passiven. Überhaupt machen die Hauptcharaktere in ihrer karikierten Zeichnung den Eindruck des Unnatürlichen und die lehrhafte moralische Tendenz tritt zu stark hervor. Wäre das Stück 20 Jahre später über die Bretter gegangen, da die konventionellen Engel und Teufel die Menschen aus Fleisch und Blut von der Bühne fast völlig verdrängt hatten, vielleicht hätten diese Tugendbolde und Höllenfrevler Interesse geweckt, aber noch war die Erinnerung an die lebensfrischen Gestalten der Farquharschen Muse zu lebendig, als daß verkörperte Abstraktionen von Tugend und Laster gewirkt hätten. Diese Wirkung allmählich vorzubereiten, dazu gehörten andere Werke. Bei Benjamin Wouldbe hat der Dichter einen Ansatz zur Entwicklung des Charakters im Laufe des Stückes gemacht, aber bei dem Ansatz ist es geblieben und so befriedigen weder Ben noch Hermes noch Richmore noch Trueman, Constance ist kein einheitlicher Charakter und Aurelia ist zu wenig individuell gezeichnet. Am besten gelungen sind dem Dichter Subtleman und die Mandrake. Rechnet man zu diesen Mängeln in der Wahl des *Plot* in der Haupthandlung und in der Charakteristik noch die gänzlich verunglückte, mit der Haupthandlung in loser Beziehung stehende und höchst anstößige, übrigens ganz überflüssige Nebenhandlung, so findet man es begreiflich, daß die *Twin-Rivals* weder vor dem Publikum noch vor den Kritikern Gnade fanden. Mrs. Hook, die Aurelia des Stückes, strengte sich in dem vom Dichter selbst verfaßten Epilog vergebens an, für

Farquhar die Gunst der Damen zu erbitten, vergebens beteuerte er durch ihren Mund, er habe seine Satire gegen die Männer gekehrt und er beuge sich in Ehrfurcht vor des Weibes Tugend, als dessen leuchtendes Vorbild die Königin allen voranstrahle; es blieb dabei, was sie voraussagt:

„If you have damn'd the play, no power can save it,
Not all the wits of Athens, and of Rome,
Not Shakespeare, Jonson, could revoke its doom."

XI.

Mrs. Margaret Farquhar.

Dem Dichter hatte Fortuna nicht gehalten, was ihr erstes vielversprechendes Lächeln ihm schmeichelnd vor die ehrbegierige Seele gezaubert; statt der ruhmerfüllten Zukunft waren bange Zweifel an seinem Können in seiner Seele aufgestiegen und mitten in dem tobenden Kampfe des Tages, angegriffen und gehöhnt auf der einen, über Gebühr erhoben auf der andern Seite, verlor er die naive Sicherheit des Dichters und tappte seinen Weg weiter. Zu diesen inneren Kämpfen gesellte sich der Ärger über zum großen Teil selbstverschuldetes Siechtum und der schwere Druck häuslicher Verhältnisse. Im Jahre 1703 ging der flatterhafte Jüngling, der so viel geliebt und sich nirgends gebunden hatte, in das Joch der Ehe. Die Dame, von der er sich hatte fesseln lassen wollen, war so grausam gewesen, ihn von sich zu weisen, einer andern war kein Mittel zu schlecht, um den verehrten Dichter und Menschen zu ihrem Gatten zu machen. Sein Unglück fließt nicht bloß aus der leidenschaftlichen Liebe seines eigenen Herzens, die ihn unter den erniedrigendsten Bedingungen um die Hand seiner Penelope betteln läßt, sondern auch aus der nicht minder leidenschaftlichen Liebe, die ein anderes Weib zu ihm hinzieht und dermaßen verblendet, daß sie sogar vor dem Betruge nicht zurückschreckt, nur um den angebeteten Mann an sich zu fesseln. Farquhar liebt unglücklich und wird unglücklich geliebt.

Wie Farquhar Ehemann wurde, ist schon in den ältesten Berichten zu lesen und überall wird die Geschichte in ganz

gleicher Weise erzählt. Eine Dame verliert ihr Herz an Farquhar. Sie weiß aber, daß er bei seinem flatterhaften und die Freiheit liebenden Naturell wohl kaum geneigt sein werde, nur gelockt von Schönheit und Jugend, in den heiligen Stand der Ehe zu treten. Sie sucht daher nach einem wirksameren Lockmittel. Hallbauer berechnet, daß Farquhar damals ein ganz hübsches Einkommen gehabt haben muß, aber er verstand es niemals, mit dem Gelde hauszuhalten, und es mag auch in London bekannt gewesen sein, daß er fast immer in Geldnöten war. Als kränklicher Mensch noch stets von Nahrungssorgen gequält sein und eventuell für Geld arbeiten müssen auf einem Gebiete, wo man der Stimmung nicht entbehren kann, schnell und auf Bestellung, das mag auch in einer keineswegs materialistischen Natur den Wunsch nach Behaglichkeit immer lauter werden lassen, und wenn Farquhar nun gar an die mit der Ehe beginnenden Sorgen dachte, so wird man es kaum verdammenswert finden, daß er sich durch die Aussicht auf ein großes Vermögen (£ 700 jährliches Einkommen) bestimmen ließ, ein Mädchen zu heiraten, das er nicht liebte, umsoweniger, als ja mit dem Korbe, den er sich bei seiner Penelope geholt hatte, für ihn jede Liebesheirat ausgeschlossen erschien. Durch diese Vorspiegelung und wohl auch durch die Eitelkeit, einer reichen Erbin Herz so ganz und gar gewonnen zu haben, wurde tatsächlich Farquhar in das Eheleben gedrängt, um kurz nach der Verheiratung zu erfahren, daß seine Margaret gar kein Vermögen besitze.

Er hat seine Gattin diesen Liebesbetrug nicht entgelten lassen und er behandelte sie mit jener zarten Rücksicht für andere, die wir an ihm schon kennen. Er hat ihr nie vorgehalten, welchen Jammer sie über ihn gebracht, selbst als die Sorgen immer drückender wurden und die Lebens- und Schaffenskraft des jungen Dichters immer mehr untergruben. Wenn die älteren Biographen ein Äußerung von ihm zitieren des Inhaltes, diese Ehe habe seine Lebenstage verkürzt, so vergessen sie nicht hinzuzufügen, dies beziehe sich lediglich auf die sich stetig mehrenden Sorgen, nicht aber auf das Verhältnis zu seiner Gattin, mit der er im besten Einvernehmen lebte. Kein einziger seiner Biographen, der überhaupt von der Ehe berichtet, ist an diesem Ereig-

nisse in Farquhars Leben vorübergegangen, ohne Worte der höchsten Anerkennung für seine edelmütige Haltung zu finden, und gewiß wird niemand diese in ihrer Schlichtheit ergreifende Geschichte lesen, ohne das Leid des warm und edel fühlenden Herzens dieses im Unglücke nur geläuterten „Lebemannes" — gerade in seinem Zeitalter eine sympathische Ausnahme — mit innigem Anteil zu verfolgen.

Über die Persönlichkeit seiner Gattin wissen wir nichts weiter, als daß sie Margaret hieß und aus Yorkshire stammte. Als das Jahr seiner Vermählung haben wir 1703 angesetzt. Theophilus Cibber ist der erste, welcher das Datum angibt, und zwar indirekt. Nachdem er vorher erzählt hat, *The Stage Coach* sei sehr früh 1704 erschienen, sagt er weiter: „*Farquhar was now about a twelvemonth married.*" Danach wäre die Vermählung anfangs 1703 gefeiert worden. Da auch Thomas Wilkes dieses Jahr annimmt und man sonst in den älteren Biographien gar kein Datum findet, aber auch keine Notiz, die mit der Annahme von 1703 in Widerspruch stände, so liegt kein Grund zum Zweifel vor.

Die nächste Folge seiner Verheiratung war ein Stocken seiner literarischen Tätigkeit. Vom Beginne des Jahres 1703 bis in die zweite Hälfte von 1705 hat er nichts Größeres geleistet. Dies mag wohl auch viele neuere Kritiker mitbestimmt haben, als sie *The Inconstant* 1703 oder gar 1704 und *The Twin-Rivals* 1705 auf der Bühne erscheinen ließen. Dadurch füllten sie die Lücke aus und konnten dann wie Leigh Hunt sagen: „*Our author's dramatic productions keep a remarkable regularity of race with the dates of the years.*" Nur schade, daß das Leben so wenig Wert auf Regelmäßigkeit und ununterbrochene Aufeinanderfolge legt. Wie schön und leicht faßlich es auch wäre, wenn Farquhar jedes Jahr sein Stück geschrieben hätte, das Schicksal meinte es nicht so gut mit ihm und uns — und die Lücke läßt sich einmal nicht ausfüllen.

Über das erste Jahr seines Ehelebens ist uns gar nichts bekannt; im folgenden Jahre hatte er die Absicht, sich als Offizier an Marlboroughs Feldzuge zu beteiligen, der etwa im Mai 1704 begann. Dies geht aus folgenden Versen eines 1704 erschienenen Pamphlets *The Trial of Skill, or a New Session of the Poets* hervor:

„And I can't but applaud the resolve you have ta'en,
In the present employ which you chuse,
For, it 's nobler in red to make a Campaign
Than to butcher an innocent Muse."

Es scheint aber nicht, daß er diesen Entschluß ausgeführt hat. Gerade 1704 ist ja ein denkwürdiges Jahr in der Geschichte des Erbfolgekrieges, darum wäre seine Teilnahme an dem Feldzuge von ihm selbst oder anderen wenigstens berührt worden. Da dies nicht geschehen ist, blieb es wohl nur beim guten Willen; wahrscheinlich gestattete ihm der Zustand seines Körpers nicht mehr, die Strapazen einer Kampagne mitzumachen, und man verwendete ihn in seinem Berufe zu anderen Zwecken, z. B. zum Rekrutenwerben.

Im Jahre 1704 kam unser Dichter (nach Thomas Wilkes) auch nach Dublin, wo er bei seinem Bruder, einem Buchhändler in Castle Street, wohnte. Lediglich zu dem Zwecke, seine Freunde zu sehen, dürfte er aber sein Heimatland kaum aufgesucht haben. Er hoffte vielmehr, in Dublin seine Werke auf Subskription herausgeben zu können, wobei ihm sein Bruder vermöge seines Berufes besonders behilflich sein konnte. Aber das Projekt fand wenig Anklang, er mußte es fallen lassen, und um doch nicht mit leeren Händen zurückzukehren, folgte er dem Rate seiner Freunde und trat in einer zu seinen Gunsten gegebenen Benefizvorstellung als Sir Harry Wildair in *The Constant Couple* auf. Diese Vorstellung trug ihm £ 100, aber keinen schauspielerischen Erfolg ein, höchstens durfte er sich rühmen, vor dem Herzog von Ormond, dem Statthalter von Irland, gespielt zu haben, der durch seine Anwesenheit den Dichter ehren wollte, welcher als Offizier die Erlaubnis zum Auftreten bei ihm hatte einholen müssen.

XII.

The Stage Coach und Barcelona.

War es Farquhar auch nicht gelungen, eine Gesamtausgabe seiner Werke in Dublin zustandezubringen, so erschien doch noch im Jahre 1704 sowohl in der irischen als

auch in der englischen Hauptstadt seine neueste Schöpfung *The Stage Coach* im Drucke. Aber diese Farce ist erstens keine Originalarbeit, zweitens in Gemeinschaft mit Peter Motteux verfaßt und endlich nicht von besonderem Werte, so daß trotz dieser Publikation der kurz vorher ausgesprochene Satz seine Geltung behält, daß Farquhar von seiner Verheiratung bis zur zweiten Hälfte 1705 nichts Größeres geleistet hat.

Als Datum für das Erscheinen des ersten Druckes dieser Farce gibt Theophilus Cibber „sehr früh 1704" an (wie Ware); spätere Biographien, wie z. B. die *Biographia Dramatica* und *Dunham*, entscheiden sich für 1705, wahrscheinlich, weil sie das im *British Museum* befindliche Exemplar, einen Quartband, bei Bragg verlegt und mit der Jahreszahl 1705 versehen, für den ältesten Druck halten.

Ein Vergleich mit den Daten der ersten Aufführung spricht für 1704; Thomas Wilkes sagt nämlich, die Farce sei sehr früh 1704 gegeben worden, und Genest präzisiert dies. Nach seinen Quellen fand die Première am 2. Februar 1704 am Lincoln's Inn Fields-Theater statt, nachdem an demselben Abend vorher *Country Wit*, ein Lustspiel von Crowne, zur Aufführung gelangt war. Der Theaterzettel lautete: *Country Wit with the last new Farce of the Stage-Coach.*

Wurde aber das Stück im Februar 1704 aufgeführt, so ist es höchst wahrscheinlich noch 1704 gedruckt worden. Die Besetzung entnimmt Genest einem Drucke, da er sie auf dem Zettel nicht gefunden, gibt aber leider nicht an, aus welchem Jahre der Druck stammt. Sie war folgende:

Nicodemus Somebody	Dogget
Captain Basil	Both
Fetch	Pack
Tom Jolt	Trout
Macahone	Tattnel
Micher	Freeman
Isabella	Mrs. Prince
Dolly	Mrs. Hunt.

Zum erstenmale haben wir Gelegenheit, ein Farquharsches Stück auf dem Lincoln's Inn Fields-Theater zu sehen.

Wir werden das aber kaum als die Einlösung des von Farquhar in der *Preface* zum *Inconstant* gegebenen Versprechens auffassen dürfen, sein nächstes Stück diesem Theater zu senden, schon darum nicht, weil wir als sein nächstes Stück *The Twin-Rivals* betrachtet haben, welches wiederum am Drury Lane-Theater aufgeführt wurde; ferner wird doch wohl nicht einmal Farquhar selbst diese Farce seinen Originalprodukten an die Seite gestellt haben. Die Erklärung liegt vielmehr darin, daß der Mitarbeiter Farquhars seine Stücke gewöhnlich auf der andern Bühne aufführen ließ.

Dieser Mitarbeiter heißt Peter Anthony Motteux, ein Franzose von Geburt (1660 zu Rouen geboren), welcher nach der Aufhebung des Ediktes von Nantes mit vielen anderen Franzosen nach England kam und, nachdem er sich zuerst ausschließlich mit dem Verkaufe von Kolonialwaren befaßt hatte, seit 1692 auch eine literarische Tätigkeit zu entfalten begann, welche bald sehr ausgedehnt wurde. Große Verdienste erwarb er sich als Übersetzer (Rabelais, Cervantes), als welcher er ebenso wie als dramatischer Dichter eine Meisterschaft über die Sprachen besonders Englands und Frankreichs und eine Fruchtbarkeit zeigte, die ihn zu einem der geschätztesten Literaten machten. Farquhars Bekanntschaft mit ihm datiert schon aus früherer Zeit, denn Motteux war es, wie wir wissen, der die Prologe zu den zwei früheren Stücken unseres Dichters geschrieben. Diese Mitarbeiterschaft Motteux' bezeugen die ältesten *Memoirs*, und wenn die Drucke auch gewöhnlich nur Farquhar als Verfasser nennen, so besteht doch kein Zweifel, daß die Tatsache richtig ist. Zurückgreifend auf die Anspielung im Prolog zum *Inconstant*, können wir, wenn dieselbe wirklich auf unsere Farce geht, annehmen, die Idee zu diesem Stücke sei schon im Jahre 1702 dagewesen, vielleicht auch schon ein Teil der Ausarbeitung. Wann auch immer das Stück geschrieben wurde, nach dem bisher Ausgeführten ging es im Februar 1704 über die Bretter und erschien wahrscheinlich schon kurze Zeit darauf in demselben Jahre in Druck. Wie oft es nacheinander gegeben wurde und mit welchem Erfolge, erfahren wir aus Genest nicht, der nur kurz erklärt: „*This is a pretty good Farce in one act.*" Cibber sagt: „*It has always given*

satisfaction." Thomas Wilkes weiß von einem *Run* von zehn Abenden zu berichten. Derselben Quelle entnehmen wir, daß die Farce wenige Jahre nach des Autors Tode im Lincoln's Inn Fields-Theater wieder aufgeführt und achtzehn Abende nacheinander mit großem Beifall aufgenommen wurde. Die Dedikation an Samuel Bagshaw bringt ebenso wenig Neues wie der Prolog. Der Epilog verteidigt die Dichter gegen den Vorwurf der „*poor language*" und der schlechten Ausstattung. Natürlichkeit in Sprache und Kleidung ist die Losung: „*It argues a strange ignorance to call every thing foolish that is natural.*" In der Theorie wirklich sehr hübsch! Im allgemeinen scheint *The Stage Coach* ein besseres Schicksal gehabt zu haben als seine Vorläufer. Dogget war eine der tüchtigsten Kräfte an Bettertons Theater und „*his greatest success was in characters of lower life — in songs, and particular dances too of humour he had no competitor*" (Colley Cibber). Booth, der Darsteller des Captain Basil, war als Tragöde einer der ersten Künstler und besonders sein wohlklingendes Organ, sein verständnis- und gemütsvoller Vortrag werden übereinstimmend gerühmt; in der Komödie trat er seltener auf; Pack war besonders als Sänger in weiblichen Rollen geschätzt, zu deren Darstellung der „*smock-faced youth*" von Natur aus vorzüglich geeignet war. Diesen drei hervorragenden Kräften gelang es wahrscheinlich, der Farce zu einem großen Erfolge zu verhelfen, der übrigens bei einem Stücke dieser Art gerade damals viel leichter zu erzielen war.

The Stage Coach ist eine Bearbeitung des Stückes *Les Carosses d'Orléans* von Jean de la Chapelle, welches 1681 bei Jean Ribon in Paris erschien. Der an anderem Orte durchgeführte Vergleich von Original und Kopie zeigt, daß die beiden Bearbeiter keine neue Dichtung geschaffen, sondern sich sehr streng an die Vorlage gehalten haben. Farquhar hat die Hauptarbeit geleistet, das beweist der Dialog und die strenge Selbstkritik gegenüber der eigenen Neigung nach derb-komischen Episoden, die gerade der Entwicklungsstufe der *Twin-Rivals* eigen und bei Motteux nie zu beobachten ist.

In der Entwicklungsgeschichte unseres Dichters gehört die Arbeit jener Periode an, da er sich von der englischen

Ungebundenheit und der irischen Ausgelassenheit und Originalität bereits ziemlich weit entfernt hat und, der französischen Regelmäßigkeit und Einfachheit zustrebend, auch in Sprache wie Sittenschilderung statt der ungebundenen, bisweilen rohen Natur die raffinierte, andeutende und pikante Manier vorzieht. *The Stage Coach* zeigt in der Bearbeitung eine interessante Analogie zu der des *Inconstant*. Beidemal ist er darauf aus, zu vereinfachen, das zu üppig rankende Strauchwerk zu beschneiden, mit der französischen Schere den wilden englischen Garten in einen zierlichen regelmäßigen *jardin* zu verwandeln. Daß er bei Fletcher zur Schere greift, würde uns nicht wundern, aber durch Vermittlung Motteux' muß ihm gerade ein Franzose in die Hände geraten, der, in diesem Stücke dem heimatlichen Zwinger entsprungen, auf dem Wege nach dem freien England von einem Engländer wieder zurückgeführt wird in den Käfig, welchen der Sohn Albions freiwillig aufsucht.

Auf denselben Wegen begegnen wir dem Dichter ein Jahr später. Wir wissen es von ihm selbst, daß er 1705 noch Offizier ist, ebenso steht die Tatsache fest, daß er schon 1704 die Absicht hatte, mit Marlborough ins Feld zu ziehen und seinen Posten auch in ernsten Zeiten auszufüllen, wie es andrerseits fast unzweifelhaft ist, daß es nicht dazu kam. Hinderte ihn sein siecher Körper daran, selbst kriegerische Lorbeeren zu pflücken, so wollte er der Vergil seines Volkes werden und herrliche Waffentaten in unsterblichem Liede verewigen. Das Drama, zumal das Lustspiel, hatte in der Literatur noch nicht das volle Bürgerrecht erworben, und wer als Dichter von Gottes Gnaden gelten wollte, mußte seinen Befähigungsnachweis in lyrischen und epischen Dichtungen erbracht haben. Besonders das Epos erfreute sich damals in ganz Europa der größten Wertschätzung, und wie grimmig auch der Streit zwischen den Kunstrichtern im England und Deutschland des 18. Jahrhunderts tobte, vor der Überlegenheit des Epos neigten sie sich in gemeinsamer Verehrung; der Seitenblick, den sie auf das Theater warfen, drückte noch immer etwas von jener Verachtung aus, mit der man früher den fahrenden Komödianten angesehen hatte. Auch die Zeitgenossen hatten es alle mit den höheren Dichtungsarten versucht und dort ging es ja

so fein und geregelt zu, mit unumschränkter Autorität herrschten dort die französischen Gesetzgeber, auf dem Wege zur gallischen Gesetzmäßigkeit war dies der nächste Schritt. So versuchte sich denn Farquhar auch als Heldensänger, zumal sich ihm im Jahre 1705 wirklich ein poetischer Verherrlichung nicht unwürdiger Gegenstand darbot. Hier sei nur kurz erwähnt, daß er Charles Mordaunt Grafen von Peterborough und dessen Waffentaten vor und in Barcelona in einem *Barcelona* betitelten Epos in sechs Canti verherrlichte. Näheres darüber in des Verfassers Aufsatz *George Farquhar als Epiker*, veröffentlicht in der Jakob Schipper gewidmeten Festschrift (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, 1902). *Barcelona* ist kein Treffer. Die Analyse des Stückes lehrt, das Lyrische sei Farquhars Stärke nicht, der Natur stehe er kalt und gleichgültig gegenüber und im Epischen sei er über die Regeln der Franzosen nicht hinausgekommen und habe so mit großer Mühe seinen natürlichen Stil verdorben, ohne durch dieses Opfer auch nur einen Sitz auf jenem Parnaß zu erkaufen, der ihm damals erstrebenswert dünkte. Das Epos ist zwei bis drei Jahre nach Farquhars Tode von des Verblichenen Freunden veröffentlicht worden, der Dichter erlebte also zum mindesten keine Enttäuschung, die letzten Jahre seines Lebens brachten ihm vielmehr auf dem Gebiete des Dramas, dem er sich wieder zuwandte, großartige Erfolge. Das erste der beiden erfolgreichen Stücke ist *The Recruiting Officer*.

XIII.

The Recruiting Officer.

a) Äußere Geschichte.

Den schon früher zitierten von D'Israeli aufgefundenen Notizen Lintotts (Nichols, *Literary Anecdotes*, vol. VIII, p. 296) entnehmen wir, daß der Buchhändler am 12. Februar 1705 an Mr. Farquhar für den *Recruiting Officer* 16 £ 2 *s.* 6 *d.* ausbezahlte. Nach unserem Kalender ist 1706 statt 1705 einzusetzen und der sich daraus ergebende Schluß, daß die erste Buchausgabe unseres Dramas im Jahre 1706 erschien, stimmt auch tatsächlich mit den von den meisten

Biographen gebrachten Daten überein. Der im *British Museum* befindliche älteste Druck (4°) bringt zwar keine Jahreszahl, wohl aber den Namen Lintott und scheint auf das Jahr 1706 zurückzugehen. 1705 in der *Biographia Britannica* ist ein augenscheinlicher Irrtum, Wares und Giles Jacobs Ansatz 1707 ist ganz unglaubwürdig. Wie im folgenden gezeigt werden soll, fand die Première des *Werbeoffiziers* am 8. April 1706 statt; selbst wenn man also annehmen wollte, was sehr unwahrscheinlich ist, daß die obgenannte Summe eine Vorausbezahlung für ein damals noch nicht vollständig fertiges Stück war, kurze Zeit darauf hatte Lintott jedenfalls das Manuskript in Händen, und daß er bei dem großartigen Erfolge, den das Lustspiel auf der Bühne erzielte, mit dem Drucke fast ein Jahr lang gewartet haben sollte, ist direkt ausgeschlossen.

Aber, könnte man einwenden, wenn auch Ware-Harris und Giles Jacob über das Datum der ersten Aufführung schweigen, vielleicht versetzen sie auch diese in das Jahr 1707, wie es wirklich von einigen älteren Biographen geschehen ist, z. B. von Chetwood. Dem steht die bestimmte Angabe von Genest entgegen, welcher sich übrigens auf eine Äußerung des Dichters selbst stützen kann, der in der Widmung *„to all friends round the Wrekin"* sagt: *„Mr. Rich . . . has desired me to acquit him before the world of a charge which he thinks lies heavy upon him, for acting his play on Mr. Durfey's third night."* Aus folgenden Anspielungen erfährt man, daß es sich um Durfeys Stück *The Wonders in the Sun* mit dem Nebentitel *The Kingdom of Birds* handle. Da es nun feststeht, daß dieses am 5. April 1706 zum erstenmal aufgeführt wurde, so ist sein *Run* am 8. April durch die *Werber* unterbrochen worden.

Die *Werber* besorgten ihr Geschäft vortrefflich, dem Dramatiker, dem das Publikum in der letzten Zeit fast untreu geworden war, führte ihr lustiges Treiben zehn Abende nacheinander (nach Thomas Wilkes fünfzehn) Rekruten in Massen zu. Freilich Rekruten im strengsten Wortverstande waren die meisten der Zuschauer nicht, sie hatten schon einmal sich um die Fahne Farquhars geschart, als ihn bei seiner Werbung ein *„spark just come from France"* tatkräftigst unterstützt hatte, aber mit der Zeit waren sie wieder aus-

gerissen, denn der alte Zauber war geschwächt, und um sie wieder zurückzubannen, bedurfte es tüchtiger Kräfte, wie sie nur der Werbedienst entwickelt. Seitdem der Jubel über *The Constant Couple* verklungen war, hatte kein Farquhar-Stück im Drury Lane-Theater einen so durchschlagenden Erfolg wie *The Recruiting Officer*. Rich hatte aber auch seine besten Kräfte ins Treffen geführt. Wilks gab den Captain Plume, Captain Brazen wurde von Cibber dargestellt. Dafür, daß Estcourt ein ausgezeichneter Kite war, haben wir das Zeugnis Steeles, welcher einer späteren Aufführung des Stückes (25. Mai 1709) beiwohnte, über die er im *Tatler* (Nr. 28) schreibt: „*There is not, in my humble Opinion, the Humour hit in Sergeant Kite, but is admirably supplied by his* (Estcourts) *Action. If I have Skill to judge, that Man is an excellent Actor.*“ ... Einige Zeilen früher heißt es: „*Estcourt's proper Sense and Observation is what supports the Play.*“ Silvia fand eine ausgezeichnete Interpretin in Mrs. Oldfield, „*whose name appears not in the Dramatis Personae before any other Comedy of our author's earlier than this*“ (*Biographia Britannica*). Auch sonst begegnen wir meist Kräften, die in Farquhar-Stücken sich des öfteren bewährt hatten:

Bullock — — — — —	Bullock
Worthy — — — — —	Williams
Costar-Pearman — — — —	Norris
Thomas Appletree — — —	Fairbank
Melinda — — — — —	Mrs. Rogers.

Der Darsteller des Balance, Mr. Keen, gehörte gleichfalls zu den besseren Mimen und Mrs. Mountford, welcher die Rolle der Rose übertragen wurde, reichte in ihrem Können zwar nicht an ihre berühmte Mutter heran und ist auch mehr durch ihre persönlichen Schicksale als durch ihre schauspielerischen Leistungen bekannt (Beziehungen zu Booth, Scheidung wegen Untreue mit Mr. Minshull, Ausbruch des Wahnsinns bei ihr, spielt als Wahnsinnige einmal die Ophelia), doch ihren zwar dankbaren, aber auch recht heiklen Part soll sie zu voller Wirkung gebracht haben.

Wenn Thomas Wilkes über einen *Run* von 15 Abenden berichtet, so ist das wohl darauf zurückzuführen, daß das

lebensvolle Stück auch nach den ersten zehn Abenden noch im selben Jahre häufig über die Bretter ging. Besonders erwähnenswert ist seine Aufführung am 16. September 1706. Da wurde es nämlich in Bath im Beisein mehrerer hochgestellter Persönlichkeiten in einer Art Galavorstellung gegeben, und da gerade an jenem Tage in Bath die Nachricht von dem Siege eintraf, welchen Prinz Eugen nach seiner Vereinigung mit dem Herzog von Savoyen über die französischen Generale Marsin, den Herzog von Orléans und La Feuillade vor Turin errungen hatte, fügte Estcourt zu dem Liede (II, 3) folgende Strophe hinzu:

„The noble Captain Prince Eugene
Has beat French, Orleans and Marsin,
And march'd up and reliev'd Turin —",

um mit dem Refrain der früheren Strophen zu schließen:

„Over the hills and far away."

Dem Drury Lane-Theater half dieses Zugstück über eine Saison hinweg, deren einzige erfolgreiche Novität es bedeutet. Gerade damals war der Konkurrenzkampf zwischen den beiden Theatern besonders lebhaft entbrannt. Die letzte größere Schöpfung Farquhars, die *Twin-Rivals*, waren für Rich im ganzen kein Erfolg gewesen, die nächste Saison brachte wohl sieben Novitäten, aber keine schlug ein wie Rowes *Fair Penitent*, das den einzigen, aber großen Triumph der Saison am Lincoln's Inn Fields-Theater bezeichnet. Steele bemüht sich wohl, Rowe in der „sittlichen" Komödie den Rang abzulaufen, aber an seinem *Lying Lover* vermag das Publikum des Drury Lane-Theaters in der nächsten Saison keinen Gefallen zu finden, erst Cibber gelingt es ein Jahr später, durch *The Careless Husband* den Glanz dieser Bühne aufzufrischen, und Mrs. Oldfield erringt als Lady Betty Modish ihren ersten großen Erfolg. Lord Morelove, *„the first lover in English comedy, since licentiousness possessed it, who is at once a gentleman and an honest man"* (Doran, p. 101), wie Lady Ease, *„a virtuous, married woman"* (ebendaselbst), erwärmen auch die Besucher dieses Theaters für das Moralische.

Betterton will aber seit der *Schönen Büßerin* das Glück nicht mehr lachen. In seinem Unmute wirft er das Theater-

scepter hin, überträgt seine Lizenz an Vanbrugh und übersiedelt im April 1705 in das von letzterem erbaute Haymarket-Theater, um als erster Tragöde, der Direktionssorgen ledig, ein ruhigeres Dasein führen zu können. Da muß denn Rich in der Saison 1705/1706 alle Kräfte anspannen, damit das neue Unternehmen ihn nicht aus dem Felde schlage. Die ersten Anfänge der Vanbrughschen Bühne waren allerdings nicht geeignet gewesen, Rich besonders zu beunruhigen.

Ja es ging dort sogar so schlecht, daß Versuche gemacht wurden, die Wiedervereinigung beider Gesellschaften herbeizuführen, die freilich zu keinem Resultate führten. Auch Farquhar nimmt Stellung jenen Bemühungen gegenüber, er ist für das Bestehen beider Unternehmungen, damit edler Wetteifer die Kräfte anrege. Darauf bezieht sich das Gedicht, betitelt *A Prologue on the proposed Union of the two Houses* (Wilkes' Ausgabe, vol. III, p. 177). Farquhars Prolog wurde nach Genest am 22. Juni 1706 gesprochen und aus seinen kecken Zeilen spricht die frohe Zuversicht auf den Sieg des durch den *Recruiting Officer* wesentlich gestärkten Theatre Royal.

Bald aber änderte sich die Sachlage völlig. Vanbrugh, ärgerlich über das Fehlschlagen der Hoffnungen, welche er auf seine *Confederacy* und *The Mistake* gesetzt hatte, übertrug seine Lizenz an Swiney, welcher sich mit Rich dahin einigte, daß alle Schauspieler vom Drury Lane-Theater, welche sich dem neuen Theater verpflichten wollten (bis auf Cibber), ungehindert sofort ihre alten Stellungen verlassen durften. Die meisten gingen tatsächlich hinüber, so Wilks, Mills, Johnson, Bullock, Keen, Mrs. Oldfield, Mrs. Rogers, endlich nach längerem Streite zwischen den beiden Direktoren auch Cibber. So hatte sich das Kräfteverhältnis zwischen den beiden Bühnen wesentlich verschoben, wenigstens was das Lust-, Schau- und Trauerspiel betrifft, gab es am Theatre Royal fast keine brauchbaren Darsteller. Als daher in der neuen Saison am 24. Oktober 1706 von der *Deserted Company of the Theatre Royal* im *Dorset Garden* der *Recruiting Officer* neuerlich aufgeführt wurde, war die Besetzung eine recht klägliche und die berühmte Sopranistin Katharine Tofts mußte englische und italienische Lieder und einzelne Tänze einfügen, damit wenigstens ein Teil der früheren

Wirkung erzielt werde. Natürlich ließ sich das Haymarket-Theater das Zugstück nicht entgehen und am 14. November 1706 bewährt es auch dort seine Anziehungskraft dank der alten Besetzung (Wilks, Cibber, Oldfield, Rogers) und der Tüchtigkeit der neuen Kräfte (Kite-Mr. Pack; Worthy-Mr. Mills; Melinda-Mrs. Porter; Rose-Mrs. Bicknell). Trotz seines kläglichen Ensembles wollte sich aber Drury Lane diese Herausforderung nicht bieten lassen, sondern kündigte für den 30. November eine Reprise des Stückes an mit dem Beisatze: „*The true Serjeant Kite is performed at D. L.*" (Estcourt war nämlich noch an dieser Bühne, fast der einzige bessere Mime). Auch nach der Vereinigung beider Gesellschaften im Jahre 1708 griff man immer wieder auf unser Stück zurück, und wenn es auch nicht, wie entzückte Kritiker verkündeten, zu den unvergänglichen Repertoirestücken der englischen Bühne gehört, sondern schon Doran 1865 sagen muß (p. 10): „*We may not expect to see its revival*", so konnte noch 1775 Thomas Wilkes erklären: „*It is and probably will continue to be one of the standard amusements of the Theatre.*"

Es ist eine Zeit des Überganges, des Brodelns und Gärens. Das Alte zeigt nunmehr die blasse Totenfarbe, noch hat sich aber nichts Neues lebensstark und kräftig entwickelt und in diese Zeit der Ungewißheit, welche auch in der äußeren Gestaltung der Theaterverhältnisse zum Ausdruck kommt, tritt Farquhar und wirbt neuerlich um die Gunst des Publikums. Vanbrugh sucht vergebens durch die alte „*licentiousness*" zu wirken, an Steeles, Cibbers und Addisons sentimentale Moralität kann man sich nur schwer gewöhnen, der schlaue und geschäftskundige Rich sucht über diese Zeit der neuen Geschmacksbildung hinwegzukommen, indem er singen und tanzen läßt — und nach Farquhars Lustspiel greift, welches so recht für diese Übergangsstimmung des Publikums geschaffen ist. Farquhar ist eine viel zu gesunde und sinnliche Natur, als daß er an dem Moralisieren der neuen dramatischen Propheten aufrichtigen, herzlichen Gefallen finden könnte — ebenso ergeht es dem Publikum. Farquhar hat aber dabei einen viel zu gesunden sittlichen Kern, als daß er das Unzüchtige, Zügellose und Obszöne um seinetwillen suchte; er ist

zwar derb, aber nicht unsittlich, er deutet nicht an und verhüllt nicht mehr, er sagt offen heraus, was er gesehen und erfaßt hat, aber mit einer so anmutenden Natürlichkeit, daß man ihm selbst vom moralischen Standpunkte aus nicht zürnen kann. Er hält meist instinktiv die richtige Mitte ein zwischen der langweiligen Heuchelei der Übersittlichen und Hypersentimentalen und der sei es rohen, sei es raffinierten Freude am Gemeinen und Obszönen, kurz, er ist natürlich: darin liegt das Geheimnis seines Erfolges bei den ersten wie seiner Mißerfolge bei den letzten Stücken, in denen er sich von der Natur entfernt hatte, um theoretische Grillen zu fangen.

Hier steht er völlig auf dem Boden der Wirklichkeit. Persönliche Erlebnisse sind es, aus denen er die Anregung zu dem Stücke geschöpft hat, persönliche Erlebnisse und Bekanntschaften, die er darin verwertet hat. Zu diesem Reize des Selbsterlebten, das die Reproduktion immer lebendiger und wirksamer macht, tritt hier noch der des Neuen und Originellen. Der *Recruiting Officer* ist das erste englische Stück, welches das Soldatenleben, speziell die Werbung, behandelt und indem es auf dem Lande spielt, mitten unter Kleinstädtern und Bauern, gehört es auch zu den ältesten Bauerngeschichten. Dieses Milieu, der frische Erdgeruch des Bodens von Shropshire und die leichte Art des Soldaten lassen denn auch die Ungezwungenheiten, ja Derbheiten in der Sprache und in den Vorgängen viel natürlicher erscheinen und benehmen ihnen das Odiose, welches ihnen anhaftet, wenn wir sie aus dem Munde von Mitgliedern der besten Gesellschaft hören oder in deren Handlungen betätigt finden.

Im Jahre 1763 erinnerte sich eine alte Dame, vor mehr als einem halben Jahrhundert Farquhar als Werbeoffizier in Shrewsbury getroffen zu haben. „*A letter to Bishop Percy, bound up in Haslewood's copy of Jacob's ‚Poetical Register' in British Museum mentions an old lady*" etc., belehrt uns der Farquhar-Artikel im *Dictionary of National Biography*. Farquhar selbst bestätigt das Faktum in der Dedikation unseres Dramas, welches allen Freunden „*round the Wrekin*" gewidmet ist. Er war offenbar im Jahre 1705 („*some time ago*" in der Dedikation, Lintotts Rechnung,

Premièren-Datum) in Shrewsbury, dem Hauptorte von Shropshire oder Salop (Wrekin ist ein über 300 Meter hoher Hügel inmitten der Grafschaft), und fand dort eine so freundliche Aufnahme, daß das Geschäft des Werbens, welches gemeiniglich zu den peinlichsten gehört, für ihn zum größten Vergnügen der Welt wurde. Diesen lieben Freunden dankt er in der Widmung und bringt ihre Gesundheit aus. Ihnen gegenüber verteidigt er sich aber auch gegen den Vorwurf, als hätte er die genossene Gastfreundschaft übel vergolten, indem er der Stadt Stoff zum Lachen gab auf Kosten der *Country Gentlemen*. Wohl gibt er zu: „*Some little turns of humour that I met with almost within the shade of that famous hill, gave the rise to the comedy*", aber er fügt hinzu: „*I was to write a comedy, not a libel.*"

Keinem Zweifel unterliegt es jedoch und wird auch von ihm nicht in Abrede gestellt, daß er ganz bestimmte Persönlichkeiten im Auge hatte, als er die Charaktere dieses Lustspiels schuf. Er selbst nennt freilich keine Namen, aber Wilkes sagt in seinen *View of the Stage*: „*The hint of this character (Kite) was furnished by a serjeant in the regiment to which Farquhar belonged; his real name was Jones*", und von Thomas Wilkes (1775) erfahren wir: „*The character of our author's worthy friend, Justice Ballance, was drawn for Alderman Gosnell of Shrewsbury, and Silvia for his daughter, and that of Serjeant Kite was taken from a Serjeant in his own regiment.*" Die *Biographia Dramatica* irrt entschieden, wenn sie meint, das Stück sei in Shrewsbury geschrieben worden. Es entstand zweifelsohne (Dedikation) in London nach der Rückkehr des Dichters dahin; was aber dort weiterhin über die Vorbilder zu den Hauptcharakteren gesagt wird, geht auf die älteste bisher zugängliche Quelle zurück und hat besonders darum erhöhten Anspruch auf Glaubwürdigkeit. Es ist nämlich der Abdruck einer schriftlichen Notiz, welche ich im zweiten Bande der Farquhar-Ausgabe von 1718 im *British Museum* gefunden habe und welche folgendermaßen lautet: „*The Recruiting Officer was drawn from original characters. Justice Balance was Mr. Berkeley, then Recorder of Shrewsbury. — Justice Scale is Mr. Hill of the same town. Mr. Worthy is Mr. Owen of Rhuseton (?)* (nach der *B. Dr.* Russason zu lesen). *Captain Plume — Farquhar*

himself . . . Melinda — Miss Harnage, of Betsadune (*B. Dr.* Balsadine *near the Wrekin*). *Silvia — Miss Berkeley, daughter to the Recorder of Shrewsbury. The Story was the invention of the Author. Vide Tatler notes — Nr. 20.*"

Was Farquhar nun aus diesem Material geschaffen, wie er es verstanden, das Geschaute und Beobachtete in künstlerische Form zu gießen, welche Geschichte er als Rahmenerzählung für die Charaktere erfunden, das soll die folgende Analyse des Stückes lehren. Über die Dedikation ist nur noch nachzutragen, daß wir über den Streit zwischen Durfey einer- und Rich-Farquhar andrerseits mehr erfahren. Durfey wollte den *Run* seines Stückes nicht durch die Première des Farquharschen unterbrechen lassen, mußte sich aber schließlich doch fügen. Endlich teilt der Dichter mit Stolz mit: „*The Duke of Ormond encouraged the author, and the Earl of Orrery approved the play. My recruits were reviewed by my general* (ersteren) *and my colonel* (letzteren) *and could not fail to pass muster.*"

Der Prolog führt in anmutiger Form einen originellen, ja etwas zu bizarren Gedanken aus. Der schlaue Ulysses tritt uns als ältester Werbeoffizier entgegen, der es durch seine List fertigbringt, den in Weiberkleider gesteckten Achill zu gewinnen, welcher später das Schicksal Trojas entschied. Durch die Werbung des Ulysses wurde also die schöne Helena zurückerobert.

Wenn man nun um eines schönen Weibes willen sogar um Könige zu werben kein Bedenken trug und sich nicht scheute, alle Listen anzuwenden, dürfen wir für so viele Helens nicht alles wagen? Wenn sich der blinde Homer für die Schönheit des einen Weibes so begeistern konnte, welches Entzücken muß den Dichter erfassen und zum Schaffen anspornen, sieht er allabendlich so viele Schöne seine Schöpfungen bewundern!

b) Analyse.

Erster Akt.

Karl Stephanie der Jüngere sagt in der Vorrede zu seiner Bearbeitung des *Recruiting Officer*: „Wird man mein Lustspiel als ein vielfaches Gemälde aus dem gemeinen

Leben betrachten, worin jede Person mit kenntlichen Zügen gezeichnet sein muß, und nicht nur eine Hauptfigur hervorstechen soll: so hat man den richtigen Augenpunkt gewählt.“ Auf diesen Standpunkt müssen wir uns auch bei der Würdigung des Originals stellen. Farquhar war es diesmal nicht so sehr darum zu tun, eine einheitliche geschlossene Handlung auf Grund der gegebenen Charaktere sich vor unseren Augen vollziehen zu lassen. Wohl setzte er auch diesmal seine erfindungsreiche Phantasie in Kontribution, durch ein Gewirre sich kreuzender Handlungen und lebhaftes Intrigenspiel die Aufmerksamkeit des Zuschauers immer wach zu erhalten und ihm angenehme Zerstreuung zu bieten, aber die Hauptsache bleibt die Ausführung des Gemäldes selbst. Als Farquhar den *Recruiting Officer* schrieb, beseelte ihn die Absicht, uns ein Bild von dem Leben und Treiben der Werber in einer kleinen Stadt zu entwerfen, die innerhalb dieser Kreise herrschenden Anschauungen, ihre Lebensweise, ihre Werbetätigkeit uns vor Augen zu führen, ohne dabei zu generalisieren oder allgemeine Typen zu schaffen, sondern, innerhalb dieser Berufssphäre wiederum scharf differenzierend, das Persönliche der einzelnen Charaktere herauszugreifen und darzustellen. Naturgemäß muß er dabei das Verhältnis der Bevölkerung zu diesen Eindringlingen klarlegen und das Verhalten der Ortsbehörden ihrem Tun gegenüber beleuchten, so daß das ursprünglich als militärisches Gemälde gedachte Bild eine wesentliche Stoffbereicherung erfährt und das Leben und Treiben in der Kleinstadt und auf dem Lande veranschaulicht, wodurch das Ganze ein bedeutenderes soziales Interesse gewinnt, indem Land und Stadt einander in dem Sinne von gesund und faul gegenübergestellt werden. Von besonderem Werte sind demnach die Szenen, welche in ihrer Gesamtheit jenes Gemälde darstellen. Die Handlung, respektive die Handlungen selbst haben geringeren Anspruch auf unser Interesse.

Diese seien zunächst analysiert. Farquhar behandelt wieder einmal das auch von ihm schon des öfteren variierte Thema von dem Wirken anziehender und abstoßender Kräfte zwischen den Seelen zweier Liebenden. Plume, der als Werbeoffizier nach Shrewsbury kommt, wo er von früher her bekannt ist, wird von Silvia, der Tochter des eben vom Lande

in die Stadt zurückgekehrten Friedensrichters Balance, indirekt eingeladen, den alten Herrn zu besuchen; Silvia hat nämlich die Absicht, welche sie auch ihrer Cousine Melinda gegenüber ganz unverhohlen ausspricht, den von ihr geliebten Offizier, von dessen Gegenliebe sie überzeugt zu sein glaubt, diesmal nicht mehr ohne Gefährtin in die weite Welt ziehen zu lassen. Sie weiß zwar, daß Plume keine beständige Natur ist, ja sie bringt sogar in Erfahrung, daß der Knabe, welchen die „Molly vom Schlosse" eben zur Welt gebracht hat, Plumes Kind ist, aber weit entfernt davon, eifersüchtig zu sein und Szenen zu machen, schickt sie vielmehr der Wehemutter zehn Guineas auf Kleider für das Baby und bietet sich als Patin an.

Ein Streit, in den sie mit ihrer durch den Anheimfall einer reichen Erbschaft plötzlich sehr zimperlich und preziös gewordenen Cousine Melinda gerät, bringt die Handlung ins Rollen. Um sich für den ihr von Silvia vermeintlich angetanen Schimpf zu rächen, schreibt Melinda einen Brief an den Friedensrichter, durch welchen sie ihn wissen läßt, ihre „*intimacy*" mit Mr. Worthy (ihrem Liebhaber) habe diesem das Geheimnis entlockt, daß Plume unehrenhafte Absichten auf Silvia habe, der alte Herr möge daher seine Tochter dem Verkehre mit dem Werbeoffizier entrücken. Die rachsüchtige Melinda erreicht durch diesen Brief ihren Zweck zwar nicht vollständig, denn ehe ihn der Vater des Mädchens liest, kommt es zu einer Zusammenkunft zwischen den beiden Liebenden, aber so viel bewirkt ihr Schreiben doch, daß diese Zusammenkunft nach des Richters Absicht die letzte sein soll. Er schickt nämlich Silvia unverzüglich aufs Land, ohne ihr den Grund anzugeben, ja im Übermaß väterlicher Sorge nimmt er ihr sogar das Versprechen ab, niemals ohne seine Zustimmung über sich zu verfügen, wie er andrerseits ihre Hand nicht vergeben will, ohne zuvor ihre Einwilligung dazu eingeholt zu haben.

Zu dieser veränderten Haltung gegen den Offizier, welcher ihm bis dahin auch als Werber um die Hand seiner Tochter nicht unwillkommen gewesen war, veranlaßt ihn überdies ein materieller Grund. Die von ihm übrigens mit empörender Gleichgültigkeit aufgenommene Nachricht von der schweren Erkrankung und bald darauf von dem Tode

seines einzigen Sohnes, durch welchen Silvia zur reichen Erbin wird, ändert seine Ansichten über die Zukunft seines Kindes und erhöht die Ansprüche, welche er an seinen zukünftigen Schwiegersohn stellt.

Das Motiv von der durch Erbschaft reich gewordenen Geliebten wird von Farquhar in diesem Stücke noch weiter ausgenutzt. In dem Streben, der bis nun ziemlich alltäglichen Geschichte erhöhtes Interesse zu leihen, bleibt er nicht bei der Sinnesänderung stehen, welche der Umschwung in den materiellen Verhältnissen in dem Vater hervorgerufen hat. Die Nachricht von der plötzlichen Sehnsucht Silvias nach der Landluft in Verbindung mit der Kunde von dem reichen Erbe, das sie angetreten hat, muß in dem Liebhaber, welcher von dem verhängnisvollen Brief und dem Befehle des Vaters nichts weiß, den Verdacht erwecken, Silvia selbst sei jener Mammon zu Kopfe gestiegen und die reich gewordene Erbin wolle von dem armen Offizier der Fußtruppe nichts mehr wissen. Dieser Verdacht muß umso gewisser in ihm aufsteigen, als Melinda, die Geliebte seines Freundes Worthy, tatsächlich seit der Beerbung einer reichen Tante den früher begünstigten Liebhaber sehr kühl behandelt, ja gar nicht mehr empfangen will. Farquhar hat also in beiden Handlungen dieses Motiv verwertet und das ist das Neue an dieser Intrige.

Bisher steht die Affäre Plume-Silvia in keinem andern Zusammenhange mit dem Milieu der Werber, als daß Plume Werbeoffizier ist und der Vater des Mädchens amtlich mit Werbern und Werbung viel zu tun hat. Erst als Silvia den abenteuerlichen Plan faßt, in Männerkleidern aus ihrem Verbannungsorte zu entweichen und sich als Soldat von Kapitän Plume anwerben zu lassen, fügen sich die Werbung und die Liebe organisch ineinander. So glücklich auch der Gedanke war, auf diese Weise durch die Gegenhandlung die beiden Stoffgebiete des Stückes in innigere Verbindung zu bringen, und so sehr diese Gegenhandlung zur Auffrischung des etwas erschlafften Interesses dient, einer ernstlichen Prüfung hält diese Intrige Silviens nicht stand und der Zuschauer wird sich so wenig wie das Mädchen über ihren Plan vollständig klar. Man denkt anfangs, es habe sie ursprünglich nur der Wunsch geleitet, in die

Nähe des Geliebten zu kommen. Als Jack Wilful tritt sie (III, 2) zu den beisammenstehenden Werbeoffizieren Plume und dem Windbeutel Brazen (der Sergeant Kite tritt bald auch zu der Gruppe) und will von einem gewissen Captain Plume geworben werden, für welchen sich, um die Beute nicht fahren zu lassen, Brazen in Gegenwart des echten Plume auszugeben die Stirn hat, was umso ergötzlicher wirkt, als Plume eine Zeitlang darauf eingeht und Silvia absichtlich die Konfusion noch steigert. Endlich fechten die beiden Offiziere um den „Mann", oder eigentlich Plume rückt mit gezogenem Schwerte gegen den ruhmredigen Kollegen an, welcher sich zurückziehen will, als er sieht, daß der Gegner Ernst macht, und nur gezwungen zwei Gänge wagt. Inzwischen trägt Kite Silvia in seinen Armen davon und da der Gegenstand des Streites entfernt ist, sieht Brazen keinen Anlaß zu weiterem Kampfe. Wir verdanken diesem Einfalle des Dichters eine der schönsten und lebendigsten Szenen des Stückes.

Silvia ist noch nicht formell unter Plumes Leute aufgenommen und schon versucht das kecke Mädchen, aus den Privilegien seines erborgten Geschlechtes und Standes Kapital zu schlagen. Sie entdeckt (IV, 1) Rose, ein ihr bekanntes Bauernmädchen, und küßt in schalkhaftem Übermute das schöne Kind. Doch bald verdirbt ihr das Gespräch mit Rose einigermaßen die Laune, sie wähnt nämlich zu dem Glauben berechtigt zu sein, daß ihr Plume für das Mädchen Interesse hege, es vielleicht verführt habe, und kurz entschlossen, stellt sie ihn auf die Probe. Sie nimmt den herausfordernden, unverschämten Ton der Soldaten an und fordert Rose für sich. Das Mädchen, dem Plume die Entscheidung überläßt, kann keine Wahl treffen; da droht Silvia, sich von Brazen anwerben zu lassen, wenn Plume nicht verzichte, und dieser gibt Rose her mit den Worten: „*I'll change a woman for a man at any time.*" Einigermaßen beruhigt durch Verlauf und Ausgang dieses Manövers, will sie noch die Gewißheit haben, daß Plume das Bauernmädchen nicht verführt habe, und auch diese wird ihr aus seinem Munde, ja sie erfährt, er habe Rose nur den Hof gemacht, um durch sie einige Bauernburschen zu gewinnen.

Diese Eifersucht bei dem sonst nicht eifersüchtigen Mädchen (Molly) erscheint hier in den Verhältnissen begründet. Sie entflieht dem Vaterhause, um dem Geliebten zu folgen; in dieser Erregung kann es ihr nicht gleichgültig sein, ob er ihr seine Neigung bewahrt hat oder nicht. Der Gedanke, daß Plume ihr untreu sein könnte, ist ihr aber erst im Gespräche mit Rose gekommen; bei ihrer Flucht dachte sie entschieden noch nicht daran, seine Treue zu prüfen.

Im Verlaufe desselben Gespräches bittet sie Plume, sie vorderhand nicht definitiv anzuwerben, sie habe Freunde, welche ihr Betragen tadeln würden, wenn sie sich aus freier Wahl zum gemeinen Soldaten machte. Sie will dafür Sorge tragen, daß sie durch den *Pressing Act* des Parlaments zum Militär gepreßt werde. Ihr Plan geht, wie aus dem folgenden erhellt, dahin, irgend etwas zu begehen, wodurch sie dem Gesetze verfällt, daß der Friedensrichter, ihr eigener Vater, sie dem Kapitän Plume zuspreche. Dadurch hätte das schlaue Mädchen das seinerzeit zwischen dem Vater und ihr getroffene Übereinkommen eingehalten, ohne des Vaters Zustimmung nicht über sich verfügt, der Vater hätte nicht nur zugestimmt, daß sie sich dem Kapitän hingebe, sondern es sogar verfügt. Hatte Silvia, als sie das Landhaus verließ, diesen Plan schon fertig ausgeheckt in ihrem klugen Köpfchen oder folgte sie nur ihrem Herzen, welches sie in die Nähe des Geliebten zog, wo sich dieser Plan erst allmählich verdichtete?

Der Dichter meinte wahrscheinlich das erstere, aber dann hat er uns sehr zum Schaden der Wirkung über seine Absichten zu lange im unklaren gelassen. Es wird nicht deutlich genug hervorgehoben, welche Bedeutung das Übereinkommen zwischen Vater und Tochter für die Inszenierung der Gegenhandlung hat, wir ahnen auch später noch lange nicht, daß Silvia darauf ihren Plan aufbaut, und selbst im vierten Akte (1), da sie sich „pressen“ lassen will, ist der Zweck ihrer sonderbaren Bitte noch nicht recht klar. Erst als sie im fünften Akte (1) verhaftet wird und der Konstabler sagt: „*You shall go before Justice Balance*“, verrät sie uns etwas mehr, aber noch immer nicht alles mit den Worten: „*Balance! 'tis what I wanted.*“ Ja selbst in

der Gerichtsszene des fünften Aktes (5) wäre zum mindesten eine Anspielung zum Verständnis nicht überflüssig gewesen.

Silvia muß irgend etwas begehen, um unter den *Pressing Act* zu fallen. Verhaftet wird sie (V, 1), weil sie angeblich Rose geschändet hat. Erstens hat sie das natürlich nicht getan; der Dichter hat sich hier nur die pikante Situation nicht entgehen lassen (Ähnliches in *Love and a Bottle*), daß zwei weibliche Personen in demselben Bette die Nacht zubringen. Am Beginne des fünften Aktes tritt Rose in ihrer Nachthaube frühmorgens aus dem Schlafzimmer Silviens in den Vorraum und ist sehr enttäuscht über die letzte Nacht:

Silvia: *How d'ye this morning?* — Rose: *Just as I was last night, neither better nor worse for you . . . I don't know whether I had a bedfellow or no . . . I wonder you could have the conscience to ruin a poor girl for nothing.*

Auf Silviens Äußerung: „*Don't be melancholy, I can give you as many fine things as the captain can*", erwidert sie verdrossen:

„*But you can't, I'm sure.*"

Zweitens wird es wiederum nicht klar, ob dieser Grund zur Verhaftung sich zufällig ergab oder mit Absicht von Silvia herbeigeführt wurde. Da sie mit Plume um den Besitz des Mädchens streitet, hören wir nur, daß sie seine Treue erproben will. Es ist auch nach der ganzen Sachlage nicht anzunehmen, daß sie schon damals daran dachte, aber später mag in ihr dieser Plan gereift sein und sie mag sich mit Vorbedacht haben überraschen lassen. Wenn dies der Fall ist, dann hätte der Dichter auch in diesem Punkte sich nicht zu großer Schweigsamkeit befleißen sollen. Man muß aufmerksam lesen und wieder lesen, damit einem diese Zusammenhänge deutlich werden, aber ob dies auf der Bühne selbst bei eifriger Mitwirkung der Schauspieler erreicht werden kann, möchte ich bezweifeln.

An sich wirken aber die einzelnen Szenen durch den frischen, lebendigen und kecken Dialog und durch den sei es pikanten, sei es humoristischen Inhalt so stark, daß man über diese schweren Fehler der Komposition speziell der Gegenhandlung hinweggetäuscht wird. Das pikante Morgengespräch zwischen den weiblichen Bettgenossen, die darauffolgende Verhaftung beider, die Vorführung der Ge-

fangenen vor die Friedensrichter Justice und Scale, wobei Silvia ein selbstbewußtes, ja freches Auftreten zur Schau trägt und Bullock, der Bruder des Bauernmädchens, die Rolle des dummen August spielt, gehören zu den köstlichsten Szenen des Lustspiels überhaupt.

Der Hauptschlag soll in der Gerichtsszene geführt werden. Silvia beschwört ihren Vater, sie nicht zum Dienste zu pressen, ihr Vater sei ein ebenso guter, edler und braver Mann wie er, wie würde den Friedensrichter der Verlust des einzigen Kindes schmerzen? Alle Bitten sind fruchtlos. Kapitän Plume möge den Burschen übernehmen, ja er solle sich bezüglich dieses Rekruten speziell verpflichten, ihn unter gar keiner Bedingung gegen keine Entschädigung wieder freizugeben. Nicht früher als in der siebenten Szene des letzten Aktes sieht Balance ein, daß er überlistet worden ist; als ihm sein Hausverwalter über die Flucht des Fräuleins in Männerkleidern Bericht erstattet und diese Kleider beschreibt (erkannte der alte Herr die Kleider seines verstorbenen Sohnes nicht sofort?), geht ihm ein Licht darüber auf, daß er die eigene Tochter zum Rekruten gepreßt und dem verschmähten Schwiegersohne in aller Form übergeben hat. Erst jetzt dürfte aber auch den meisten Zuschauern ein Licht über Silviens Intrige aufgehen. Doch noch immer ist der Alte auf falscher Fährte, da er den Kapitän für den Anstifter hält. Erst das folgende Gespräch mit Plume, den er ausholt, überzeugt ihn von dessen Unschuld. Plume hat sich auf Ersuchen des Richters sofort bereit erklärt, den jungen Rekruten wieder freizugeben, schon Balance zuliebe. Als dies Silvia aus dem Munde des Richters vernimmt, der sie überdies auffordert, nun zu ihrem Vater nach Hause zurückzukehren, sieht sie den so überschlau, ja spitzfindig ausgeheckten Plan vereitelt. Das kann aber nicht zufällig sein, dann muß der Vater hinter ihr Geheimnis gekommen sein. In dieser Erwägung sinkt sie auf die Knie mit den Worten: „*I expect no pardon.*“ Balance übergibt nun sein Kind dem Kapitän „*to the conjugal power for her chastisement*“ und Silvia ist trotz ihrer mißglückten Gegenintrige Plumes Weib. So hat der Dichter das Liebespaar auf recht verschlungenen Pfaden, auf denen es bisweilen schwer wurde, ihnen zu folgen, zum ersehnten Ziele

geführt und zum mindesten den zweiten Teil der Handlung, da Silvia die Führung übernimmt, recht bewegt und lebendig gestaltet durch Ausspinnen des glücklichen Gedankens, ein Mädchen nicht etwa als Pagen oder Mann *(Love and a Bottle)*, sondern als Rekruten auftreten zu lassen.

Diese Silvia ist überhaupt eine prächtige Charakterfigur und schon um ihretwillen würden wir die Intrige Plume-Silvia nur ungern in dem Stücke missen. Der leichtfertige Plume wird mitten in seinem Witzeln über Weibertugend und über Silviens Widerstand gegen eine *„consummation before wedding"* ernst, da er hört, in der Stadt spreche man schlecht über sein Mädchen (I, 1). *„If your town has a dishonourable thought of Silvia, it deserves to be burned to the ground"*, ruft er in heiligem Eifer aus und die Charakteristik Silviens, die er in derselben Szene gibt: *„I love Silvia, I admire her frank, generous disposition. There's something in that girl more than woman, her sex is but a foil to her. The ingratitude, dissimulation, envy, pride, avarice, and vanity of her sister females, do but set off their contraries in her"*, erweist sich im folgenden als zutreffend. In dem von ihrer Seite mit einnehmender Natürlichkeit und viel Geist geführten Gespräche mit Melinda (I, 2) enthüllt sich ihr Wesen gerade durch den Kontrast mit Melindens Zimperlichkeit umso deutlicher und diese Szene ist ein Beweis der von Farquhar erlangten Meisterschaft in der Kunst, den Dialog leicht und ungezwungen zu führen und, ohne daß die Absicht merklich wird, durch das Hin und Wider der Wechselrede scharf zu charakterisieren.

Silvia kann sich das gezierte Gerede ihrer Cousine über die unerträgliche Stadtluft, über die Notwendigkeit häufiger Luftveränderung für zarter organisierte Naturen, über den riesigen Unterschied in *„the taste of airs"* nicht mit deren früherer Art zusammenreimen und erwidert keck und schlagfertig: *„Pray, cousin, are not vapours a sort of air? taste air! you might as well tell me, I may feed upon air. But prithee, my dear Melinda, don't put on such an air to me. Your education and mine were just the same; and I remember the time when we never troubled our heads about air, but when the sharp air from the Welsh mountains made*

our fingers ache in a cold morning at the boarding-school.“ Mit sichtlichem Wohlbehagen verweilt der Dichter bei diesem Charakter, mit fast karikierter Schärfe malt er den Gegensatz zwischen dem gesunden und natürlichen Landmädchen und der geschraubten und affektierten Stadtdame aus. Schon in den früheren Dramen haben wir aufgezeigt, wie der Dichter, wo er seinem Naturell keinen Zwang auferlegt, das Natürliche und Lebensfrische mit Vorliebe in seinen Charakteren durchbrechen läßt, wie selbst das Derbe, ja nach Ansicht einiger Unsittliche bei ihm gewöhnlich aus überschäumender Lebenskraft quillt, wie es ihm dagegen nie recht gelingen will, dem Gaumen einer blasierten Überkultur angenehmen und reizenden Kitzel in verhüllenden und andeutenden Pikanterien zu bieten. Daß es ihn bei dieser Veranlagung hinausdrängte aus den Kreisen der besten Londoner Gesellschaft, die der Natur völlig entfremdet waren, auf das Land oder unter die Soldaten, ist begreiflich. Silvia kennt keinen „*spleen, colic, nor vapours*“, sie kann „*gallop all the morning after the hunting-horn, and all the evening after a fiddle*“, kurz sie kann es in allem mit ihrem Vater aufnehmen, nur nicht im Trinken und Schießen, und sie ist überzeugt, daß sie auch alles tun könnte, was ihre Mutter konnte, wenn sie auf die Probe gestellt würde.

Damit kommen die Freundinnen auf das unerschöpfliche Thema von der Liebe und den Männern zu sprechen und die „*little daughter of a country-justice, in an obscure corner of the world*“ zeigt sich in ihren Ansichten gar nicht so beschränkt, wie Melinda spöttelt. Beständigkeit verlangt sie vom Manne nicht, diese ist im besten Falle „*a dull sleepy quality*“. Der Fesseln, welche ihr Geschlecht ihrem Tun auferlegt, ist sie herzlich müde; aber nicht um den zügellosesten Leidenschaften frönen zu können, möchte sie Mann sein, sondern nur um sich natürlicher und freier geben zu können und nicht den oft lächerlichen Regeln der Konvenienz folgen zu müssen. Sie sagt frei und offen ihre Meinung heraus, das führt auch zum Streite mit Melinda und die Entwicklung dieses Streites liefert den Beweis, daß sie auch die Zunge auf dem rechten Fleck hat und der von ihr am Manne so sehr gerühmte Geist ihr nicht fehlt. In ihrer energischen Art erklärt sie, sie

wolle Sorge dafür tragen, daß Plume nicht ohne Gefährtin die Stadt verlasse, und ihr ganzes weiteres Verhalten bei der Durchführung ihres Planes bestätigt nur das Urteil über ihren Charakter, das wir schon aus dem ersten Akte ableiten konnten. Es entspricht ganz ihrer von kleinlicher Eifersucht freien Natur, wie sie sich Molly gegenüber benimmt; daß sie um des Geliebten willen in rascher Entschlossenheit den Sommersitz verläßt und, unbekümmert um das Gerede der Welt und die ihr drohenden Gefahren, sich in das wilde und liederliche Soldatenleben hineinstürzt, verrät kühnen, ja verwegenen, zu schneller Tat entschlossenen Sinn und Hang zum Abenteuerlichen. Die kecke Sicherheit, mit der sie sich in dem ihr doch fremden Elemente bewegt, die Schnelligkeit, mit der sie sich nicht nur hineinfindet, sondern auch bald eine Rolle zu spielen weiß, lassen uns in diesem Mädchen wirklich eine Herrennatur erkennen, die sich begreiflicherweise in den Hosen wohler fühlen würde.

Daß aber trotz ihrer hohen geistigen Begabung und ihres energischen Wesens, trotz der scheinbaren Oberherrschaft des klaren Verstandes eine tiefe, im Gemüte wurzelnde Sittlichkeit diesem Landmädchen innewohnt, wird gerade aus den bedenklichen Szenen am klarsten. Wenn in den Szenen mit Rose Silvia so fein sich an der Grenzlinie zu halten versteht und mit fast besorgniserregender Sicherheit sich in die kühnsten Situationen hineinwagt und darin bewegt, erkennt man, daß ein untrügliches sittliches Gefühl sie davor bewahrt, bei aller Freiheit des Benehmens unsittlich zu werden. Allerdings versteht dieses Naturkind unter Sittlichkeit nicht einen einzulernenden und einzuhaltenden Kodex starrer Konvenienzregeln, sondern es ist ein ungeniertes, selbstbewußtes, ja keckes und zielbewußtes Weib, das sich wohl über äußere Form hinwegsetzt, aber im inneren Kern streng sittlich ist. Sittlichkeit darf gerade bei der Beurteilung dieses Charakters nicht mit Sentimentalität verwechselt werden. Wie bei allen Farquharschen Frauen überwiegt auch bei Silvia der Verstand, der Kopf siegt über das Herz *(Picture)* oder scheint dies wenigstens der Fall zu sein, weil nämlich einfache Herzenstöne so selten über diese weiblichen Lippen dringen. Daraus folgt aber nicht not-

wendig, daß seine Weiber kein Herz haben, sie machen nur nicht viel Worte über das, was sie fühlen, folgen jedoch in ihrem Handeln dessen Zuge, wie wir denn keinen Augenblick an der innigen Liebe zweifeln, die Silvia zu Plume hinzieht. Auch an ihrem Vater hängt sie mit aufrichtiger Verehrung; daß der Tod des Bruders sie so kalt läßt, daß sie, von dessen lebensgefährlicher Erkrankung benachrichtigt, nicht allein ganz ruhig bleibt, sondern auch bald darauf unbekümmert aufs Land fährt, ehe die Todesnachricht eingetroffen ist, ja weder ein Wort des Bedauerns spricht noch die Bitte um sofortige Benachrichtigung stellt, dürfen wir ihr nicht aufs Kerbholz schreiben. Das Verhältnis zwischen Geschwistern und zwischen Vätern und Söhnen ist nun einmal bei Farquhar kein anderes; noch empörender für unser Gefühl benimmt sich ja der Vater bei derselben Gelegenheit. Abgesehen von dieser Gefühlsroheit ist Farquhars Silvia eine lebensvolle, wahre und sympathische Figur, die allein dem Stücke zu einem Erfolge verhelfen mußte.

Wenn wir ihrem Liebhaber die Uniform ausziehen, welche die persönliche Beziehung auf den Dichter besser markiert, möchten wir auch ihn als lieben Bekannten begrüßen, denn seine Vorzüge wie seine Schwächen sind uns vertraut geworden durch das Studium der männlichen Hauptcharaktere in Farquhars früheren Dramen. Plume ist in unserem Stücke jene Figur, welche, fast in jedem Lustspiel des Dichters in den Hauptzügen wiederkehrend, als das verschieden reflektierte Bild Farquhars selbst bezeichnet worden ist. Der lustige Geselle, der über Beständigkeit und Treue spottet, kein Weib für unbesiegbar hält, den Freund schilt, weil dieser sich durch eines Weibes Launen aus dem seelischen Gleichgewicht bringen läßt und ihm Vorschriften macht, wie man Weiberherzen am schnellsten stürmt; der kühne Verächter der Ehe, der, wenn es schon sein muß, nur unter der Bedingung heiraten will, daß die *Consummation* dem *Wedding* vorangehe, da man doch nicht die Katz' im Sacke kaufen könne; der trotz alldem gute Junge, der seiner Silvia in wahrer Liebe zugetan ist und die ganze Stadt bis auf den Grund in Asche legen will, wenn sie von seinem Mädchen schlecht zu sprechen sich erdreistet; der offene, dem Freunde sich rückhaltlos offenbarende Charakter,

als welchen wir Plume aus dem Gespräche mit seinem Freunde Worthy kennen lernen, verleugnet sich auch im weiteren Verlaufe des Stückes nicht. Geist und Witz sind dem feschen Offizier nicht abzusprechen und auch er spottet gern, ohne darum der Manie des Geistreichelns zu verfallen. In das sentimentale Fahrwasser gerät er fast niemals, das Melancholische ist ihm — hierin Farquhars Wesen entgegen — verhaßt, er ist immer lustig und guter Dinge, macht gern seinen Spaß mit Weibern und ist dabei durchaus nicht skrupulös (Molly); auch dem Glase spricht er gern zu und ist besonders in etwas angeheitertem Zustande zu jedem Streiche bereit. Eine gewisse Derbheit, die von den anderen sogar bisweilen als Unverschämtheit bezeichnet wird, ist ein Attribut seines roten Rockes. Aber wenn auch das Aufschneiden und Renommieren bei Militär zu Hause ist, dürfte die Affektation, welche sich darin gefällt, schlechter zu scheinen, als man ist, den verfluchten Kerl zu spielen, weil man ja nicht als beschränkter Philister gelten will, zu sehr mit zu den typischen Charakterzügen der Lustspielhelden des Zeitalters gehören, als daß wir diese Eigenschaften auf das Konto des Offiziers zu setzen berechtigt wären. „*No, faith, I'm not that rake that the world imagines; I have got an air of freedom, which people mistake for lewdness in me, as they mistake formality in others for religion. The world is all a cheat; only I take mine, which is undesigned, to be more excusable than theirs, which is hypocritical. I hurt nobody but myself, and they abuse all mankind*", so charakterisiert er sich einmal (IV, 1) gegenüber dem schönen Rekruten Silvia, in dessen Nähe ihm überhaupt das Herz aufgeht und alle edlen Triebe darin zu keimen beginnen.

Plumes Liebe zu Silvia hat der Dichter zum Gegenstande der Haupthandlung seines Dramas gemacht, aber eine Episode, in deren Mittelpunkt er gleichfalls steht, möge wenigstens an dieser Stelle erwähnt werden, seine Liebeständeleien mit dem Bauernmädchen Rose. Verstimmt über die vermeintliche Treulosigkeit Silviens (III, 1), tröstet er sich zunächst durch Gesang. Er singt ein dreistrophiges Liedchen, das Liebesgenuß erbittet und Verschwiegenheit verheißt, doch in die Drohung ausklingt, wenn die Schöne spröde bleibe:

„I get me a miss
That freely will kiss,
Though I afterward drink water-gruel.“

Da kommt ihm die schöne Maid in den Wurf, welche, einen Korb an ihrem Arm und *„Buy chickens! young and tender! young and tender chickens!“* rufend, über den Platz schreitet. Es entwickelt sich ein pikantes Gespräch zwischen der Dorfschönen und dem als Wüstling verschrienen Offizier. Rose bezieht wohl sein *„young and tender, you say“* auf die Küchlein, obwohl er ihr dabei unter das Kinn greift und das Gesicht gleichsam prüfend zu sich emporhebt, aber das Publikum verstand diese Anspielung des streng an das Thema und die Termini des Hühnerkaufes sich haltenden Plume ebensogut wie die folgende: *„Come, I must examine your basket to the bottom, my dear.“* Die Heiterkeit wurde noch erhöht durch des Mädchens Antwort: *„Nay, for that matter, put in your hand; feel, sir; I warrant my ware as good as any in the market.“* Die Szene ist wohl besonders zu jenen Zeiten der einsetzenden Reaktion recht gewagt, aber mit Geist und Geschick durchgeführt und hat außer ihrem kulturhistorischen Werte für die Beurteilung des Verhältnisses der Werber zur Bevölkerung für uns die Bedeutung, daß sie uns einen Beitrag zur Charakteristik Plumes bietet.

Er bringt die nichts Böses ahnende Verkäuferin nach Hause, während sein Sergeant des etwas unbequem werdenden Bruders Bullock Aufmerksamkeit ablenken muß. Nach einiger Zeit kommt Rose ganz verwandelt wieder auf die Bühne. Sie scheint etwas angeheitert und singt und schwärmt. Der Kapitän hat ihr echte Mechelner Spitzen und eine feine Schnupftabaksdose geschenkt, sie gelehrt, wie man *„with an air“* schnupft und ihr in Aussicht gestellt, eine *„lady, a captain's lady“* zu werden, er war so vertraulich mit ihr, daß er sie wie eine große Dame in sein eigenes Zimmer hinauftrug. Was gab sie aber dem Kapitän für alle diese schönen Dinge? Ihrer Versicherung nach versprach sie ihm bloß ihren Bruder und drei andere Burschen aus dem Dorfe für den Militärdienst, und daß es zu nichts anderem gekommen, erklärt bei einer andern

Gelegenheit (IV, 1) Plume selbst, und zwar in einer Weise und unter Umständen, daß wir in die Wahrheit seiner Worte keinen Zweifel zu setzen berechtigt sind: „*I gained her heart, indeed, by some trifling presents and promises, and knowing that the best security for a woman's soul is her body, I would have made myself master of that too, had not the jealousy of my impertinent landlady interposed . . . I had already gained my ends, which were only the drawing in one or two of her followers.*" Freilich werden wir trotz der letztzitierten Äußerung nicht fehlgehen, wenn wir seine Annäherung an Rose nicht allein aus diesem „dienstlichen" Motiv erklären, sondern aus seinem damaligen Ärger über Silviens Benehmen und aus seiner flatterhaften und lebenslustigen Art überhaupt, der es zuwider gelaufen wäre, eine Blume nicht zu pflücken, die am Wege erblühte, einen lustigen Streich zu unterlassen, zu dem das Ausrufen der Verkäuferin unwiderstehlich drängte. Daß es ihm aber mit dieser Tändelei nicht ernst war, beweist sein späteres Verhalten. Er tritt das Mädchen an Silvia ab, d. h. der Dichter verspricht sich und seinem Publikum von dem Duett Plume-Rose keinen weiteren Spaß mehr, dagegen fügt sich das Duett Silvia-Rose einerseits in die Haupthandlung ein, andrerseits führt es zu pikanten Szenen. Unsere Episode ist nichts weiter als ein leichtes Liebesabenteuer Plumes, welches zur Charakteristik des Weiberfreundes beiträgt.

Plume in seiner militärischen Eigenschaft zu zeichnen, wird Aufgabe des zweiten Teiles sein; ehe wir jedoch von dem Liebespaare Abschied nehmen, darf des „*worthy, honest, generous gentleman, hearty in his country's cause*" (Dedikation) nicht vergessen werden, welchen Farquhar in der Person des alten Balance hat zeichnen wollen. Auch dieser beschäftigt uns vorderhand nicht als Friedensrichter, sondern als Mensch, vornehmlich als Vater. Als echter Spießer zeigt er großes Interesse für die politischen Vorgänge, besonders was draußen in der Welt für Schlachten geschlagen werden und wie es dabei zugegangen, das soll ihm seine Zeitung haarklein berichten. Der Stolz, ja das Protzentum des auf seinen Geldsack schlagenden Bürgers spricht aus seinen Forderungen an das Militär. Die Bürger sind es, die die Soldaten bezahlen, aber für ihr Geld wollen sie auch Blut

und Wunden sehen, nicht wie im letzten Kriege (1687—1697), da *„we had no blood nor wounds, but in the officers' mouths; nothing for our millions but newspapers not worth a reading, our armies did nothing but play at prison bars, and hide-and-seek with the enemy"* (II, 1). Jetzt allerdings ist er zufrieden, haben die Engländer doch einen Marschall von Frankreich gefangen (Tallard bei Blenheim am 13. August 1704). Dabei ist er als Engländer und Patriot doch stolz auf das englische Heer und beurteilt die tollen Streiche der Soldaten und Offiziere, besonders deren Liebesaffären mit nachsichtiger Milde (V, 2): *„For my own part I shall be very tender in what regards the officers of the army; they expose their lives to so many dangers for us abroad, that we may give them some grains of allowance at home: Consider, Mr. Scale, that were it not for the bravery of these officers, we should have French dragoons among us, that would leave us neither liberty, property, wife, nor daughter. Come, Mr. Scale, the gentlemen are vigorous and warm, and may they continue so; the same heat that stirs them up to love, spurs them on to battle; you never knew a great general in your life, that did not love a whore."*

Was die Weiberfrage anlangt, steht Mr. Balance überhaupt auf einem sehr liberalen Standpunkte. Mit Vorliebe prahlt er mit seinen Großtaten auf dem Felde der Liebe, da er jung war, und wenn wir auch ein gut Teil der Erzählungen für Übertreibung und Renommisterei des redseligen Greises halten müssen, bleibt doch so viel davon bestehen, daß wir sagen können, der Greis sei kein pedantischer und trockener Tugendrichter, sondern selbst in seinen Jahren noch kein Kostverächter und gönne neidlos den anderen an Lebensgenuß, was er sich davon wegen seines Alters versagen muß. Wir würden Mr. Balance als jovialen alten Spießer charakterisieren. Auch sein Verhalten Plume gegenüber, von dem er als Schwiegersohn nichts mehr wissen will, seitdem seine Tochter eine reiche Erbschaft gemacht hat, fügt sich in diesen Rahmen ein. Wenn aber der Spießer auch voll Standesurteilen steckt und vor allem dem Gelde huldigt, an Liebe zu seiner Familie fehlt es ihm nicht. Kann man nun auch nicht leugnen, daß der alte Balance seine Tochter liebt, so empört es andrerseits jedes menschliche Gefühl, mit welcher Gleichgültigkeit er die Nach-

richt von der schweren Erkrankung und dem Tode seines Sohnes aufnimmt. Als Worthy, übrigens recht taktlos, da er selbst der Überbringer der Todesnachricht ist, den alten Herrn einige Minuten, nachdem dieser von dem Verluste erfahren, in Hortons Weinhaus zu einer Flasche Wein ladet, lehnt dieser wohl ab, aber mit den in ihrer Gefühllosigkeit tief verletzenden Worten: „*Your pardon, dear Worthy, I must allow a day or two to the death of my son; the decorum of mourning is what we owe the world, because they pay it to us afterwards. I'm yours over a bottle, or how you will.*“ In diesem Punkte stimmt die obengegebene Charakteristik demnach nicht, aber wir sind schon daran gewöhnt, bei Farquhar das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern getrübt, ja vergiftet zu finden, wahrscheinlich durch die Erfahrungen des Dichters selbst, so daß wir diese Herzlosigkeit des Vaters nicht als inhärentes Attribut des Charakters auffassen dürfen, sondern nur als einen Anwurf von Farquhars verbittertem Gemüte.

Vergleichen wir aber das von uns gewonnene Charakterbild mit dem eingangs zitierten, wie es nämlich der Dichter von dem würdigen Friedensrichter Mr. Berkeley hat entwerfen wollen, so möchte es uns doch bedünken, als sei die Kopie dem Original nicht gar zu ähnlich. Balance ist weniger ein würdiger als ein gemütlicher alter Mann und auch von der spießbürgerlichen Beschränktheit und dem engen Gesichtskreise des Kleinstädters ist gar nichts hinweggetan. Unser Urteil stützt sich allerdings nur auf den Privatman Balance, die Würdigung des Friedensrichters im zweiten Teile mag es bestätigen oder berichtigen.

„*Her sex is but a foil to her*“ (I, 1), sagt Plume zum Preise seiner Silvia, und als wollte der Dichter seinen weiblichen Liebling durch die Gegenüberstellung eines mit allen weiblichen Schwächen behafteten Mädchens erst in seiner vollen Glorie zeigen, schuf er eine Melinda. Sie ist eine von den im englischen Lustspiel so häufig auftretenden alleinstehenden und unabhängigen jungen Damen. Mr. Worthy machte ihr den Hof und das schöne und kokette Weib war schon vor zwölf Monaten fast bereit, sich zu ergeben und gegen eine anständige Rente auch ohne Heirat gefügig zu sein, da starb ihre Tante Lady Richly in Flintshire und

hinterließ der Nichte £ 20.000. Das in dem Liebesspiel Silviens in anderer Weise verwendete Motiv von der plötzlich reich gewordenen Erbin spielt in die Handlung Melinda-Worthy hinein. Melinda behandelt ihren Liebhaber mit abstoßender Kälte, obwohl er jetzt nicht mehr um eine Maitresse, sondern um eine Gattin wirbt. Melinda scheint mit den £ 20.000 auch eine Menge Capricen geerbt zu haben, sie schämt sich gewissermaßen der Zeit, da sie wie ihre Schulkollegin Silvia sich natürlich gab, ja manchmal sogar etwas toll geberdete. Die Sucht, vornehm zu sein, hat sie erfaßt und dazu gehört zu jener Zeit schon eine gewisse Zimperlichkeit und Prüderie, etwas vom Wesen der *Précieuses* bei Molière, das Zurschautragen einer gewissen unerfüllten Sehnsucht, das Kokettieren mit weltschmerzlichen Gefühlen.

Silvia mag recht haben, wenn sie die Abneigung, welche Melinda gegen Worthy empfindet oder zu empfinden sich einbildet, darauf zurückführt, daß der Gedanke an ihn auch das Bild jener am liebsten in den Abgrund des Vergessens versenkten Vergangenheit in ihr wieder wachruft, da sich ein Mann ihr gegenüber freier und unmanierlicher benehmen durfte, da sie als verhältnismäßig armes und in ihrem Fühlen noch nicht durch den Reichtum verbildetes Mädchen nicht jedes Wort und jede Handlung auf die Goldwage legte, da sie sogar weiterzugehen nicht ganz abgeneigt gewesen wäre. Überdies kann ihr die Art und Weise seines Liebeswerbens nach ihren Begriffen von der Liebe nicht mehr entsprechen. Wie sie als feine Dame das Privilegium haben will, mit ihrer Dienerin auch ohne Grund zu zanken, wenn sie launisch ist, und Lucy darum nicht zu ihrer Vertrauten machen möchte, damit diese nicht, dadurch frech geworden, Capricen der Herrin ruhig und geduldig zu ertragen verlerne, so würde sie auch Gefallen daran finden, mit einem Manne ihr kokettes Spiel zu treiben. Es schmeichelt ihrer Eitelkeit, sich angebetet zu sehen, wie es diese hinwiederum verletzt, daß Worthy sich seit einigen Tagen nicht zeigt. Im Grunde würde ihr Herz, wollte sie es nur ehrlich befragen, sich doch für Worthy entscheiden, aber eine zweite Lady Lurewell, setzt dieses Mädchen das Liebesspiel über die Liebe.

Der durch Melindens Verhalten melancholisch gestimmte Worthy fürchtet die Rivalität Brazens, aber Balance bemerkt darauf mit Recht: „*If you can have so mean an opinion of Melinda as to be jealous of this fellow, I think she ought to give you cause to be so*“ (III, 2). Melinda ist viel zu klug, um diesen lächerlichen Gesellen nicht zu durchschauen, der zwar als Werbeoffizier unter den Dramatis Personae angeführt ist, aber in dieser Eigenschaft nur einmal in Wirksamkeit tritt, sonst jedoch seine Hauptrolle in der Handlung Melinda-Worthy spielt. Als bei Militärs nicht selten anzutreffende Eigenschaft mag sein Bramarbasieren gelten. In der Schlacht bei Landen wurden ihm 22 Pferde unter dem Leibe getötet, er hat in Flandern gegen die Franzosen, in Ungarn gegen die Türken, in Tanger gegen die Mauren gedient. Vor den Lauf einer Pistole stellt sich aber dieser Eisenfresser doch nur ungern, denn den verfluchten Kugeln kann man nicht parieren und auch mit dem Degen in der Hand stellt er sich nur schwer zum Kampfe. Besonderes Glück hat er natürlich bei den Weibern. Er hätte eine deutsche Prinzessin heiraten können, die 50.000 Kronen Einkünfte hatte, die Tochter eines türkischen Paschas verliebte sich in ihn und wollte die Schatzkammer ihres Vaters plündern und mit ihm fliehen, doch das Schicksal hat ihm in Shropshire eine Schöne mit £ 20.000 vorbehalten, Melinda. Der Ruf einer Dame gilt ihm nichts und in seiner Ruhmredigkeit rühmt er sich der Liebesgunst Melindens, welche ihn gar nicht ernst nimmt. Im Verkehre mit den Weibern ist er unverschämt und, grenzenlos eitel im Gefühle seiner Unwiderstehlichkeit, schwatzt der Einfaltspinsel nur darauf los. Soweit wir ihn bisher kennen gelernt haben, vereinigt er nur die Eigenschaften bekannter Charaktere in sich (Bluff in Congreves *The Old Bachelor* und Mr. Tattle in Congreves *Love for Love*).

Was ihn aber zu einer scharf ausgeprägten Individualität macht, zu einer originellen Lustspielfigur, ist sein Gedächtnis, „*which is the most prodigious and the most trifling in the world*“ (III, 1). Balance erklärt dieses „*good-for-nothing*“-Gedächtnis aus einer gewissen Schichtung des Gehirns, welche uns zu Narrheiten tauglich mache, für diese aber eine umso sicherere Stätte sei, als keine eigenen Gedanken

sie störten. Es gibt Leute, meint er, die Jahr und Tag jedes Ereignisses genau kennen, aber über die Ursachen und Folgen desselben ganz und gar im unklaren sind; andere erwerben sich hinwiederum durch Reisen eine bis ins kleinste Detail gehende Kenntnis der Ortsnamen, Entfernungen und Verkehrsmittel, sind jedoch in allem übrigen so unwissend wie das Pferd, welches den Postwagen zieht. Kapitän Brazen ist viel gereist und hat sehr viele Leute kennen gelernt. Da ihm seine Gesellschaft zu langweilig ist — hat er sich doch nichts zu sagen —, sucht er immer fremde und kümmert sich um alle Einzelheiten in Bezug auf Familienverhältnisse und die Verwandtschaft der Personen, mit denen er verkehrt. Seine Spezialität besteht nun darin, daß er sich diese persönlichen Beziehungen alle merkt und alles im Kopfe trägt und behält, was Abstammung, Aussehen, Kleidung, Aussprüche, Schicksale und Verwandtschaften anderer Leute betrifft. Aber so umfassend dieses Gedächtnis sein mag, interessant wird der Mann erst dadurch, daß seine Phantasie mit dem ungeheuern Gedächtnisstoffe merkwürdig rasch und frei waltet, daß er „*even abuses the traveller's privilege of lying*". So steckt auch eine Art Münchhausen in dem Kapitän, nur daß sein Gebiet ein enger begrenztes ist und er die vollsten Wirkungen als Genealoge erzielt.

Er fragt z. B. Balance in kurzer, ja unverschämter Weise nach dessen Namen, ohne sich selbst vorzustellen. Der Friedensrichter erwidert etwas gereizt: „*Very laconic, sir!*" Der unwissende Brazen hält *laconic* für den Namen und sagt: „*Laconic, a very good name, truly; I have known several of the Laconics abroad. — Poor Jack Laconic! he was killed at the battle of Landen. I remember that he had a blue ribbon in his hat that very day, and after he fell we found a piece of neat's tongue in his pocket.*" Die Nennung des Namens Plume löst folgende Gedankenkette aus: „*Is he anything related to Frank Plume in Northamptonshire? Honest Frank! many, many a dry bottle have we cracked hand to fist. You must have known his brother Charles that was concerned in the India Company; he married the daughter of old Tonguepad, the Master in Chancery, a very pretty woman, only squinted a little. She died in childbed of her first child, but the child*

survived, 't was a daughter, but whether 't was called Margaret or Margery, upon my soul, I can't remember."

Dieser Kapitän ist eine glückliche Episodenfigur, aber der Dichter weiß ihn nicht sehr geschickt mit unserer Intrige in Beziehung zu bringen. Melinda liebt ihn wohl nicht, aber sie spielt Brazen gegen Worthy aus. Letzterer befolgt Plumes Rat und will den Stolz Melindens brechen, indem er Gleichgültigkeit zur Schau trägt. Diese Gleichgültigkeit ärgert das Mädchen, und um sich dafür zu rächen, begünstigt sie vor den Augen des darob in Wut geratenden Worthy seinen lächerlichen Nebenbuhler in auffallender Weise, sie reicht nämlich Brazen den Arm und geht mit ihm (III, 2) in abgelegene Teile der Promenade am Severn. Plume soll „*recover that vessel from that Tangerine*", diesen hat das Bier beim „Raben" gar zu fröhlich gestimmt, er nähert sich dem Paare und schmachtet Melinda sogar in Versen an. Darüber kommt es zum Streite zwischen den beiden Männern und Melinda läßt sich gern durch Worthy vor den beiden „*madmen*" retten. Aber statt die für ihn günstige Situation auszunutzen, hält sich Worthy auch jetzt noch an des Freundes Vorschrift. Melinda stellt sein Benehmen, nachdem sie sich ihm gewissermaßen in die Arme geworfen hat, folgendermaßen dar (IV, 2): „*He coldly told me that he was sorry for the accident, because it might give the town cause to censure my conduct; excused his not waiting on me home, made me a careless bow, and walked off. 'S death! I could have stabbed him, or myself, 't was the same thing.*"

In ihrer Verzweiflung ist sie zu einem Wahrsager gegangen. Der Sergeant Kite benutzt nämlich die einem deutschen Doktor abgelernte Kunst zum Zwecke des Rekrutenwerbens, der Dichter benutzt sie aber nebenbei zur Wiedervereinigung der entzweiten Liebenden. Kite, mit den Verhältnissen vertraut, hat das Mädchen, welches für Lucy, ihre freche Vertraute, gelten wollte, sofort erkannt und dadurch sowie durch Erzählungen aus ihrer Vergangenheit ihr Vertrauen gewonnen, so daß er endlich ans Prophezeien gehen kann. Er offenbart ihr, sie werde als Jungfer sterben. Der Dichter läßt diesen ersten Besuch bei dem Wahrsager nur **erzählen,** um sich nicht zu wiederholen. Das bietet

Lucy Gelegenheit, ihrer bösen Zunge freien Lauf zu lassen und über das Thema der Jungfernschaft ihre nichts weniger als dezenten Witze zu machen. Schon viel früher (III, 1) hat Worthy seinem Freunde Plume anvertraut: „*I have a trick for mine; the letter, you know, and the fortune-teller.*“ Dieser erste Besuch Melindens bei Kite scheint demnach in dem Plane Worthys vorgesehen gewesen zu sein, nur gibt das Stück darüber kaum Andeutungen. Was Kite dem Mädchen zum erstenmal gesagt hat, soll nur ihre Neugierde reizen und ihre Sorge vergrößern; der Hauptschlag soll geführt werden, wenn sie zum zweitenmal den Ratschluß der Sterne befragt.

Ehe dies vor unseren Augen sich abspielt, wohnen wir einem neuerlichen Rencontre zwischen den einander Suchenden und doch Fliehenden bei. Auf der Promenade nähert sich Worthy seiner Geliebten und es kommt zu einem Gespräch, bei welchem beide Gleichgültigkeit zur Schau tragen. Zuletzt schlägt sie ihm die Schnupftabaksdose aus der Hand, da kommt Brazen dazu, welcher für die Unverschämtheit, sie um die Taille zu fassen, zwar eine Ohrfeige bekommt, aber doch wieder gegen Worthy als Begünstigter ausgespielt wird. Dem armen Worthy können nur die Sterne helfen.

Kite fängt es sehr schlau an, um Melinda seinen Anordnungen gefügig zu machen. Nach der wirksamen Vorbereitung durch die erste Prophezeiung rückt er, als Melinda, diesmal von Lucy begleitet, ihn zum zweitenmal aufsucht, ihr mit einer Teufelsbeschwörung an den Leib. Wenn er die Geschicke von Männern zu erforschen hat, befragt er die Sterne, doch in Weibergeschichten berät ihn nur sein anderer Freund, der Teufel. Den hat er beschworen und nun lauert er unter dem Tische. Der böse Geist ist eben damit beschäftigt, den Namen des Fräuleins in sein Notizbuch einzutragen. All dies erzählt der Wahrsager den immer ängstlicher werdenden Frauenzimmern und nachdem er geschickt das Gespräch dorthin gelenkt hat, holt er zum Hauptschlag aus. Wollen die Damen sich überzeugen, daß er nicht gelogen hat? Eins, zwei, drei, kommandiert er und der Dämon unter dem Tische hat den Namen Melinda in deren eigener Handschrift auf einen Fetzen Papier zu schreiben. Dann steckt er die Hand unter den

Tisch und hält triumphierend den Zettel mit dem Namenszuge Melindens empor. Damit ja kein Zweifel übrig bleibe, schreibt Melinda auf den Rat Lucys ihren Namen auf ein anderes Blatt und selbst die skrupulöseste Vergleichung der beiden Schriften kann keinen Unterschied herausfinden. Während Lucy unbemerkt das eben gefertigte Blatt für ihre eigenen Intrigen einsteckt, horcht Melinda, nun von dem Verkehre Kites mit der Geisterwelt durchdrungen, seiner Prophezeiung, welche also lautet: „Bevor die Sonne einen Lauf um den Erdenball vollendet hat, wird ihr Geschick zum Guten oder Bösen sich entschieden haben. Gegen 10 Uhr morgens am nächsten Tage wird ein Herr bei ihr vorsprechen, um Abschied zu nehmen, da er auf Reisen gehen will, zu diesem Entschlusse durch ein Weib getrieben. Reist er wirklich ab, dann stirbt er im Ausland und in diesem Falle wird Melinda sterben, bevor er heimkehrt. Ihr Schicksal und das seinige sind aber *„like the bullet and the barrel, one runs plump into the other"*.

Trotz des mystischen Gewandes, in welches dieser Zukunftsspruch gehüllt ist, und des nun einmal dazu gehörigen Quantums Unsinn kann Melinda, wenn sie ihn mit dem früheren zusammenhält, ohne Schwierigkeit die Vorschrift herauslesen: „Entweder du hältst den Besucher vom Reisen ab und verbindest dein Geschick mit dem seinigen oder du stirbst als Jungfer." Dieser Coup ist Worthy gelungen; Melinda ahnt gar nicht, daß sie als Teufelswerk den ihre Unterschrift tragenden Teil jenes Blattes zu Gesicht bekam, auf welchem sie Plume bei Silviens Vater verdächtigte und dessen Fetzen Worthy (II, 2) vom Boden aufgelesen hatte. Indem Worthy sich gerade dieses Mittels bediente, um Kite durch dasselbe auf sie wirken zu lassen, erwies er an Melinda die Wahrheit des Satzes, daß jede Bosheit sich an dem Täter räche und daß dieselbe Waffe, die er gegen andere schmiede, sich wider ihn kehre.

Tatsächlich kommt es (V, 3) zwischen den Liebenden zur Aussprache; nachdem sie einander Vorwürfe gemacht haben, beschließen sie, die Vergangenheit ruhen zu lassen und eine schönere Zukunft zu beginnen. Melinda will in des Friedensrichters Landhaus fahren, um Silvia zu versöhnen, Worthy darf sie zu Pferde begleiten und auch

Plume wird nicht schlecht empfangen werden. Alles scheint einer glücklichen Lösung zuzustreben, aber noch nicht zufrieden mit der an Intrigen wahrlich nicht armen Handlung Melinda-Worthy fühlt der Dichter das Bedürfnis, den Zuschauer noch einmal kurz vor dem Schlusse für den glücklichen Ausgang bange zu machen, daneben aber will er Kapitän Brazen poetische Gerechtigkeit widerfahren lassen. Die verschmitzte Lucy spinnt ebenso gern Ränke wie ihre Herrin und die beiden Zusammenkünfte Melindens mit Brazen auf der Promenade am Severn waren kein Werk des Zufalls, sondern des Kammerkätzchens, welches sich für die reichen Geschenke des Kapitäns wenigstens dadurch revanchieren wollte. Lucy hatte nämlich in Briefen, welche Brazen nach Inhalt und Unterschrift für Briefe Melindens halten mußte, diesen zu Rendezvous geladen und ihm Hoffnungen gemacht, woraus seine allerdings durch eine Ohrfeige belohnte Kühnheit beim zweiten Rendezvous sich zum Teile erklärt.

Es ist wieder ein Kunstgriff des Dichters, um die Spannung des Zuschauers zu erhöhen, daß Worthy unmittelbar, nachdem er als versteckter Zeuge die Wirkung seines Manövers auf Melinda mit inniger Genugtuung und froher Zuversicht hat beobachten können, von demselben Verstecke aus durch die niederschmetternde Kunde von den zwei Briefen seiner Geliebten aus allen Himmeln gerissen wird. Brazen sucht nämlich unmittelbar nach den Frauen den berühmten Astrologen Conundrum aus Algebra auf, um ihn zu fragen, ob er innerhalb von 24 Stunden jene reiche Dame heiraten solle, die ihn *„to madness, fits, colics, spleen and vapours“* (Schluß des IV. Aktes) liebe und ihm zwei Briefe geschrieben habe. Kite verlangt jedenfalls den letzten der beiden Briefe, da er ihn vor seiner Entscheidung studieren müsse. In dessen Studium vertiefen sich statt seiner Plume und Worthy und die Unruhe des letzteren legt sich bald, als er Lucys Handschrift erkennt. Die eine Intrige des Mädchens, welche dem Glücke der Liebenden hätte gefährlich werden können, hat also keinen Schaden angerichtet und Worthy kann der Weisung Kites gemäß ohne Besorgnis Abschied nehmen gehen, um sich für ewig fesseln zu lassen (V, 3), aber was ist mit dem

leeren Blatt geschehen, an dessen Fußende Melinda bei Kite ihre Unterschrift gesetzt hat? Lucy hat den *in bianco* unterschriebenen Wechsel mit einem Briefe an Brazen ausgefüllt, der zu einem Rendezvous eine halbe Meile von der Stadt entfernt am Severn einlädt und folgendermaßen schließt: „*For fear I should be known by any of Worthy's friends, you must give me leave to wear my mask till after the ceremony, which will make me for ever yours.*" Den Inhalt dieses Briefes erfährt Plume aus dem Munde seines Kollegen Brazen, ja dieser zeigt ihm die Unterschrift, welche unzweifelhaft die Melindens ist. Der arme Worthy, welcher glückstrahlend den Freund zu der Partie ins Landhaus einladen kommt, wird wiederum durch Plumes Mitteilung furchtbar enttäuscht. Er will das Schreckliche noch immer nicht glauben, da meldet ihm ein Diener, Melinda lasse den Herrn bitten, sich nicht zu bemühen, da ihre Reise aufs Land aufgeschoben und sie anderswohin gegangen sei, frische Luft zu schöpfen. In dieser Fassung ist die Botschaft die Bestätigung von Plumes Mitteilung und wütend schwingt sich Worthy auf sein Roß, um die Ungetreue bei dem Rendezvous mit Brazen zu überraschen und beide zu züchtigen.

Aber statt der tragischen Szene vom überraschten Liebespaare mit pathetischen Worten, Tränen und Blutvergießen überrascht uns Farquhar mit einer Lustspielwendung. Wohl stürmt Worthy, ein Kästchen Pistolen unter dem Arm, auf die Bühne, welche ein freies Feld am Flusse vorstellt (V, 6), wohl bietet er dem verblüfften Kapitän mit dem würdevollen Ernste des tragischen Helden, indem er zwischen die beiden tritt, eine von den Pistolen an, aber aus dieser schwülen Gewitterstimmung reißen uns, ehe noch die Lösung kommt, des närrischen und geängstigten Brazen Einwände: „*What! pistols! are they charged, my dear? . . . But I'm a foot-officer, my dear, and never use pistols; the sword is my way — and I won't be put out of my road to please any man . . . Look'ee, my dear, I don't care for pistols. Pray, oblige me, and let us have a bout at sharps: damn it, there's no parrying these bullets.*" Als er endlich gar nicht mehr anders ausweichen kann, entzieht er sich dem gefährlichen Duell folgendermaßen: „*Come, where's your*

cloak? To fight upon; I always fight upon a cloak, 'tis our way abroad." Nun sind wir in der richtigen Stimmung und die vermeintliche Melinda kann sich als Lucy demaskieren.

Wir verstehen jetzt, warum der letzte Brief die Beibehaltung der Maske forderte, ja wir erinnern uns, daß Lucy schon viel früher (IV, 2) von einem geheimnisvollen Plane sprach, den ihre Herrin mit den Worten billigte: „*'T will please me, indeed, in the humour I have of being revenged on the fool for his vanity of making love to me*"; es wird uns klar, daß Lucy ein doppeltes Spiel trieb, daß sie sich von Brazen bestechen ließ und ihm dafür Zusammenkünfte vermittelte, ja daß sie sogar so weit ging, ihm im Namen ihrer Herrin die Heirat zu versprechen und ihn zur Vollziehung der Zeremonie einzuladen, daß sie aber zuletzt den armen Kapitän doch foppen wollte. Allerdings ersehen wir aus dem Stücke nicht, ob sie es wirklich zur Trauungszeremonie kommen lassen und nach derselben vor dem nun gefesselten Kapitän sich demaskieren und ihm zeigen wollte, wen er eigentlich geheiratet habe, oder ob sie der Maskerade vor der Entscheidung ein Ende zu machen gesonnen war.

Wie weit Melinda Mitwisserin ist, wird ebensowenig deutlich. Daß sie von der Einladung zum ersten Rendezvous nichts weiß, geht aus Lucys Worten hervor: „*If he should speak o' th'assignation, I should be ruined*" (III, 2). Zu der Zeit scheint überhaupt der Plan noch gar nicht gefaßt zu sein, wenigstens wird erst später (IV, 2) von ihm zum erstenmal gesprochen. Auch das zweite Rendezvous ist ausschließlich Lucys Werk. Der Plan, von dem die beiden Frauen in Andeutungen sprechen, kann also nur der zuletzt zur Ausführung gelangte und nur in seinem letzten Teile durch das Dazwischentreten Worthys umgestaltete sein. Lügt also Lucy, als sie auf Worthys Frage: „*And was Melinda privy to this?*" die Antwort gibt: „*No, sir, she wrote her name upon a piece of paper at the fortune-teller's last night, which I put in my pocket, and so writ above it to the captain*"? Sie scheint die Wahrheit zu sprechen, wir waren selbst Zeugen davon, wie sie das Blatt mit der Unterschrift Melindens heimlich einsteckte. Wozu hätte sie das getan, wenn ihre Herrin eingeweiht gewesen wäre?

Wollen wir diesen Widerspruch lösen, so bleibt uns nur übrig anzunehmen, Lucy habe ihrer Gebieterin den Plan in großen Zügen und ohne Details in Bezug auf Ort, Zeit und Ausführung mitgeteilt, Melinda sei, mit ihr näher liegenden Angelegenheiten beschäftigt, auf das Thema nicht mehr zurückgekommen und die ränkesüchtige Dienerin habe es vorgezogen, auf eigene Faust zu handeln. Wir werden aber besser daran tun, den Widerspruch ungelöst zu lassen und in das Dichtwerk nicht zu viel hineinzugeheimnissen. Wir haben bereits des öfteren bei der Analyse der Handlungen in diesem Lustspiele gefunden, daß der Dichter mit großer Sorglosigkeit vorging, daß es ihm auf einige unlogische Verknüpfungen der Szenen nicht besonders ankam. So mag sich in dem Gewirre der Intrigen dieser ungelöste Widerspruch leicht aus seiner Art zu arbeiten erklären lassen.

Auch das letzte Bedenken Worthys wird zerstreut, als Lucy erklärt, Melinda habe darum ihre Cousine Silvia nicht aufgesucht, weil sie schon vorher von deren Flucht Kenntnis erhalten habe. In des Friedensrichters Hause wird auch zwischen dem vielgeplagten Paare der Friede besiegelt (V, 7) und auch der Zuschauer kann ausruhen von der geradezu verwirrenden Fülle der Intrigen, zu deren verständnisvoller Verfolgung ihm der sorglose Dichter viel zu wenig Hilfen gegeben hat. Gewiß hat das Spiel der Darsteller manches vom Dichter Verabsäumte wieder gutgemacht und so das Verständnis dieser verwickelten Handlung dem Publikum nähergerückt, aber immerhin wird auch für diese zweite Handlung das über die erste gefällte Urteil zutreffen, daß die Komposition nicht nur eine lose, sondern oft sogar eine nachlässige ist. Diese Mängel in der Komposition kommen aber weniger zum Bewußtsein, weil die Vorgänge unser lebhaftestes Interesse fesseln, weil wir dem Intrigenspiel mit einer Spannung folgen, welche der Dichter bis zum letzten Augenblicke zu steigern versteht, weil aber auch die Einzelszenen ohne Rücksicht auf das organische Gefüge des Ganzen an sich gefallen. Gleich die erste Szene, in der Melinda ein längeres Gespräch mit Silvia führt, das zuletzt in einen Streit ausartet (I, 2), mit seinem natürlichen und lebhaften Dialog, der so ungesucht die Charaktere der Streitenden enthüllt und überdies das erregende

Moment der Handlung bringt, mußte eine freundliche und teilnehmende Stimmung schaffen und der Schluß, wenn gut gespielt, das erste herzhafte Lachen auslösen; das Spiel mit den beiden Liebhabern (III, 2) gab der Schauspielerin Gelegenheit, allerdings mehr durch ihre Mimik in der Darstellung der koketten, intriganten Weltdame Erfolge zu erzielen, während Brazen hier und in den früheren wie den folgenden Szenen, in welchen er auftritt, unfehlbar durch sein originelles Narrentum zündende Heiterkeit wecken mußte. Eine der wirkungsvollsten Szenen ist endlich die bei dem Wahrsager Kite. Außer Worthy, der wenig individuelle Züge an sich trägt, sind auch alle vorgeführten Charaktere interessant, ja sogar Lucy tritt hier aus der mehr passiven Rolle der Dienerin und Vertrauten heraus und gestaltet durch ihr Eingreifen das Ränkespiel noch lebhafter. Strömt von dieser Handlung auch nicht der Zauber aus, den die unverfälschte Natur einer Silvia und die tolle Laune eines Plume über die Handlung Silvia-Plume breiten, hat auch keine der Intrigen den Reiz, den der Rekrut Silvia auf jeden ausübt, an Leben, Bewegung und Interesse fehlt es auch hier nicht, auch hier unterhält uns der Dichter durch die reiche Fülle interessanter Verwicklungen nicht minder wie durch komische Charaktere und komische Situationen, so daß wir der Fehler vergessen, welche der Komposition auch dieser Handlung anhaften.

Gleich die erste in behaglicher Breite ausgeführte Szene enthüllt des Dichters Absichten; ganz im Stile der Sittengemälde will er uns das Soldatenleben in allen seinen Details vorführen und seine Hauptsorge wird sein, eine Reihe möglichst treuer, genauer und dabei anmutiger und belustigender Einzelgemälde zu geben, während er sich erst in zweiter Linie darum bekümmern wird, daß die Einheit der Handlung diese Einzelgemälde zu einem harmonischen Gesamtbilde zusammenschließe.

Wir befinden uns auf dem Marktplatze von Shrewsbury. Der Trommler schlägt den Grenadiermarsch und während er über den Platz zieht, begleitet von neugierigem Volke, folgt ihm in majestätischer Pose der Sergeant Kite, im Gefühle seiner Würde die immer größer werdende Volks-

menge musternd. Endlich, nachdem der Trommelschlag seinen Zweck erfüllt und ein zahlreiches Auditorium um den Werber geschart hat, hält er seine Rede. Wenn jemand die Lust in sich verspürt, Ihrer Majestät zu dienen und den französischen König in die Pfanne zu hauen, wenn Lehrlinge strenge Meister, Kinder unfolgsame Eltern, Diener zu wenig Lohn, Ehemänner zu viel Weib haben, ihnen allen winkt Erlösung im Zeichen des Raben, wo der *„noble serjeant Kite“* jeden Augenblick bereit ist, sie zu Soldaten, nein zu Grenadieren zu machen. Nach dieser wirkungsvollen Ankündigung, in welcher Farquhar dem Bramarbasieren des Soldaten einen gemütlichen, volkstümlichen Beigeschmack zu geben wußte, in welches er mit Glück die Lichter des derben, seiner Wirkung beim Volke stets sicheren Humors hineinspielen ließ, tritt der Sergeant mit seinem Publikum in direkten Verkehr.

Er will Costar Pearmain, einem der umstehenden Bauern, seine Soldatenmütze aufsetzen und da ist es bezeichnend, mit welcher Scheu der biedere Landbewohner die Attribute des Soldatentums betrachtet. Aus seinen Fragen hört man die Furcht des Volkes vor dem Treiben der Werber, seine Angst vor allem, was mit dem Militär zusammenhängt, deutlich heraus. Es müssen Schaudermären unter den Leuten erzählt werden, wie schlau die Werber zu Werke gehen und wie man unversehens und unbewußt sich in ihre Hände gegeben sehen könne, wenn unser Costar sogar Bedenken trägt, die Mütze aufzusetzen: *„Won't the cap list me? Are you sure there be no conjuration in it? no gunpowder plot upon me?“* Als ihn Kite mit „Bruder“ anspricht, verbittet er sich diese Vertraulichkeit und jedes *„coaxing“* und *„wheedling“*. Doch dem geriebenen Kite ist darum nicht bange. Er und schmeicheln! Wie könnte er sich zu so etwas herablassen, er, der zwanzig Feldzüge mitgemacht! Das darf aber ein ehrlicher Kerl dem andern sagen, daß er noch nie einen schöner gebauten Mann gesehen habe, daß ihm sein fester Gang imponiere, und zu einem Krug Ale darf doch ein ehrlicher Mann und ein guter Patriot brave Engländer bei sich einladen, da ihn ja die edle Königin zahlt, auf deren Wohl zu trinken sich niemand weigern darf. Kite versteht es, mit den Leuten umzugehen.

Darum ist auch seine Tätigkeit von Erfolg. Was wir eben gesehen haben, war keine eigentliche Werbeszene, nur eine Ankündigung. Weiter geht der berechnende Sergeant vorläufig nicht, darf man doch nicht aufdringlich scheinen, und beim Biere wird sich das andre entwickeln.

Nachdem Costar Pearmain und Thomas Appletree diesem Getränke wacker zugesprochen haben, bringt sie der Sergeant wieder auf die Bühne, indem er jeden an einer Hand führt und im Chore mit den trunkenen Gesellen das schon in der Einleitung erwähnte Lied mit dem Refrain „*Over the hills and far away*" singt. Mit gespannter Aufmerksamkeit verfolgen wir das Vorgehen des schlauen Kite bei der eigentlichen Werbung (II, 3) der Bauern. Noch einmal schildert er ihnen das Soldatenleben in den verlockendsten Farben: „Ja, Jungens, so leben wir Soldaten alle Tage, trinken, singen, tanzen, spielen. Wir leben wie die Prinzen. Du bist ein König, ein Kaiser." Der trunkene Appletree will kein Kaiser sein, sondern ein Friedensrichter, denn seit dem *Pressing Act* sind diese mächtiger als alle Kaiser unter der Sonne. Sein Freund möchte nur eine Königin sein, kein König, denn Englands Königin ist mächtiger denn alle Könige der Welt. Da setzt der durchtriebene Sergeant ein: „Habt ihr schon ein Bild dieser mächtigen Königin gesehen?" Er hat zufällig zwei in Gold bei sich, die macht er den trunkenen Burschen zum Präsente. Die Umschrift heißt zwar Carolus, aber das ist, erklärt der gelehrte Kite, die lateinische Übersetzung von Königin Anna. Es gab eine geheime und eine öffentliche Werbung. Plume und seine Leute sind zu ihrem Geschäfte autorisiert und haben ihre ganz genauen Vorschriften, wie denn ihre Tätigkeit durch die Friedensrichter überwacht und gefördert wird. Aber wer Handgeld von den Werbern genommen, der hat sich zum Dienste verpflichtet, und die Leute zur Annahme dieses Handgeldes zu bringen, ohne Gewalt anzuwenden oder mit dem Gesetze in Kollision zu kommen, darin besteht die Kunst der Werber. Einen originellen, aber immerhin gefährlichen Kniff hat Kite angewendet. Das Bild der Königin in Gold, das sie als Präsent von ihm angenommen, ist nichts anderes als eine Goldmünze, welche als das Handgeld von 23 *s.* 6 *d.* gilt.

Als der Kapitän singend zu der Gruppe tritt, heißt der Sergeant die beiden Burschen die Mützen abnehmen, denn jetzt stünden sie vor ihrem Vorgesetzten. Die Rekruten wider Willen sehen einer den andern verblüfft an und halten das Ganze für einen Spaß. Sie sind doch nicht geworben, da müßten sie doch etwas davon wissen. Da sie, ängstlich geworden, nach Hause wollen, hält Kite es an der Zeit, sie durch militärische Barschheit vollends einzuschüchtern.

Da interveniert der Kapitän. Farquhar wollte an diesem Stückchen Kites nur zeigen, zu welchen Mitteln man bisweilen griff, aber Plume ist kein Freund von so grobem Betrug, er faßt die Sache feiner an. Er mißbilligt das Vorgehen seines Untergebenen, schilt ihn *„scoundrel, rogue, villain“*, schlägt und jagt ihn davon, den Angeworbenen gibt er ihre Freiheit wieder, da er niemanden zwingen wolle. Und nun spricht er zu ihnen in freundlich schmeichelnden Worten. Weit davon entfernt, so grell aufzutragen wie Kite, ist er sehr diskret, erzählt von seiner raschen Carrière beim Militär, reizt die Habgier der Bauern, indem er reiche Beute in Aussicht stellt, so daß Pearmain ganz bezaubert selbst das Handgeld verlangt. Der andere wehrt sich mit dem ungläubigen und mißtrauischen Trotze des Bauern und will sogar seinen Freund zurückziehen, aber zum Schlusse geht auch er mit.

Doch die Werber verfügen noch über andere Mittel, um der Königin aus dem kräftigen und gesunden Landvolk, auf welches sie sich mit besonderem Eifer verlegen, Soldaten zuzuführen. Der Grundsatz *„Cherchez la femme“* kommt auch bei ihrem Geschäft zur praktischen Anwendung. Der leichte und abenteuerliche Sinn des Soldaten ob dieser oder jener Rangstufe treibt immer und überall zur Anknüpfung von Liebesverhältnissen, seine derbe und gerade zufahrende Art liebt aber das lange Hinziehen und weichliche Tändeln mit der Liebe nicht und sucht die Festung möglichst rasch im Sturme zu erobern, damit sein unsteter Flattergeist neue Forts zu berennen die Freiheit erlange. Was dem Soldaten im allgemeinen eigen ist und ihn zum Schrecken aller friedlichen und auf strenge Sitte haltenden Familienväter macht, ist noch weit mehr bei den

Werbern ausgebildet, die ihr Beruf in engern Verkehr mit der Bevölkerung bringt, ja die zuweilen durch das Tor der Liebe ihre Rekruten ins Lager führen. Nur ein Gesetz muß bei Militär strikte befolgt werden, das der unbedingten Subordination, im übrigen setzt sich das leichte Volk der Krieger gern über andere Förmlichkeiten hinweg und der Verkehr der Geschlechter entwickelt sich unter den Söhnen des Mars viel freier und einfacher.

Plume schwängert einen dienstbaren Geist im Schlosse von Shrewsbury, sein Sergeant muß die Vaterschaft des Knaben auf sich nehmen. Verlangt die Mutter in schlauer Ausnützung der Umstände, daß Kite sie auch heirate, so wird sich dieser nicht lange sträuben, wenn er auch schon einigemale verheiratet ist. Viel Zeremonien braucht es zu einer solchen Soldatenhochzeit nicht. Geistliche sind ganz überflüssig dabei. „*Our sword, you know, is our honour; that we lay down; the hero jumps over it first, and the amazon after — leap rogue, follow whore — the drum beats a ruff, and so to bed, that is all — the ceremony is concise*", so erklärt Silvia die Zeremonie bei ihrer „Vermählung" mit Rose und der einzige Trauungszeuge Bullock ergänzt den um der humoristischen Wirkung willen stark chargierten Bericht: „*I danced, threw the stocking, and spoke jokes by their bedside, I'm sure.*" Freilich wird ein solcher Ehebund auch nicht so ernst genommen wie in bürgerlichen Kreisen. Bei dem schnellen Wechsel der Ereignisse in dem Leben des Soldaten wäre es auch ein Wunder, wenn er die Ehe und die eheliche Treue für den festen Pol in der Erscheinungen Flucht hielte. Die Soldatenweiber wissen dies und hüten sich wohl, die Eifersüchtigen zu spielen, dafür geht es ihnen unter den gutherzigen und flottlebigen Gesellen nicht schlecht. Die „Molly vom Schlosse" z. B. soll mitgenommen werden, sie kann ja waschen und gelegentlich „*make a bed, or unmake it*" (I, 1). Ihr Knabe wird als Grenadier namens Francis Kite, abwesend auf Urlaub, in die Liste eingetragen und die Löhnung für ihn steckt der unfreiwillige Vater ein, während der Kapitän die Mutter auf seine Liste setzt. Dafür nimmt ihr Kite in Ausübung seiner Gattenrechte die zehn Guineas ab, welche ihr Silvia geschenkt hat, „*as a part of my wife's portion*".

Dabei sind die Rollen zwischen Offizier einer- und Unteroffizier wie Mannschaft andrerseits so verteilt, daß letztere sich fast ausschließlich an Mädchen vom Schlage einer Rose halten müssen, während die Offiziere nicht bloß den Bürgerstöchtern die Köpfe verdrehen und sie verführen, sondern auch ohne jedes Bedenken ihren Untergebenen ins Gehege steigen und sich mit den ländlichen Schönen einlassen, teils um ihrer Lust zu frönen, teils aber auch, um auf diese Weise Rekruten zu gewinnen, wie z. B. für Plume dieses Motiv bei seiner Tändelei mit Rose wenigstens mitbestimmend war. So gewähren denn die Szenen, in deren Mittelpunkt Rose steht, zunächst einen tiefen Einblick in das Verhältnis des Soldaten zum Weibe, aber im speziellen zeigen sie uns auch, wie der Werber den Einfluß des Weibes zu seinen Zwecken ausnutzt. Um jedoch in so kurzer Zeit (nicht einmal zwei Wochen) 20 Mann zu gewinnen, genügten weder die marktschreierischen Kniffe eines Kite noch die feinen Überredungskünste des Kapitäns noch auch das Liebesgetändel mit Rose.

Wohnt den Vorspiegelungen der Werber keine Zauberkraft mehr inne, so müssen höhere Mächte Plumes Quartiere füllen; wirken die Drohungen Kites bei den plötzlich entnüchterten Burschen nicht mehr, die er listig geworben, so muß die Autorität der Zivilbehörde herhalten und deren Machtwort die durch französische Kugeln in das englische Heer gerissenen Lücken stopfen. Durch drastische Mittel muß der Werber auf seine Leute wirken. Diese Leute gehören nämlich fast durchgehends den niederen Volksklassen an. Plume will niemanden in seiner Kompanie haben, der schreiben kann, denn ein solcher Kerl kann ja Petitionen und Beschwerden aufsetzen. Darum muß Kite einen angeworbenen *Attorney* sogleich wieder entlassen (I, 1), und daß er sich so viel Mühe gibt, Silvia zu gewinnen, geht auf eine ihm damals noch unerklärliche Sympathie zurück, die ihn zu dem jungen Landedelmanne hinzieht, denn „feine Herren“ in seiner Kompanie zu haben, ist ihm direkt verhaßt, „*for they are always troublesome and expensive, sometimes dangerous; and 'tis a constant maxim amongst us, that those who know the least obey the best*“ (IV, 1).

Dagegen ist Plume mit der Tätigkeit seines Sergeanten vollauf zufrieden, wenn dieser „*the strong man of Kent, the king of the Gipsies, a Scotch pedlar*“ (I, 1) anwirbt, der Zigeunerkönig ist ihm als berüchtigter Geflügeldieb sogar willkommen, wie er sich auch keine Skrupel macht, zwei Schafdiebe aufzunehmen. So bekommt wenigstens der Metzger Arbeit, der mit dem Bäcker, dem Schneider und dem Schmied in der Kompanie so viele Handwerke vereint, wie sie kaum in der ersten Kolonie in Virginien beisammen waren (V, 4). Unter der strengen militärischen Zucht werden diese heterogenen Elemente zu brauchbaren Soldaten; wenn er nur die Überzeugung hat, daß sie zum Parieren zu bringen sein werden, schwinden alle anderen Bedenken und er nimmt keinen Anstand, den Leuten nicht bloß im allgemeinen das Leben des Soldaten in den verlockendsten Farben zu schildern, sondern auch dem einzelnen Versprechungen betreffs seiner militärischen Carrière zu machen, welche sich naturgemäß nicht realisieren lassen.

Cartwheel, dem Liebsten der Bauernschönen, wird ohneweiters die Charge eines Tambourmajors zugesagt, Bullock soll Kaserneninspektor werden. Wie anders sich die Wirklichkeit gestaltet, erzählt Kite aus dem Schatze seiner eigenen Erfahrungen: „*Hunger and ambition, the fears of starving, and hopes of a truncheon, led me along to a gentleman, with a fair tongue and a fair periwig, who loaded me with promises; but egad, it was the lightest load that ever I felt in my life. He promised to advance me, and, indeed, he did so — to a garret in the Savoy. I asked him why he put me in prison, he called me a lying dog, and said I was in garrison; and, indeed, 'tis a garrison that may hold out till doomsday, before I should desire to take it again*“ (III, 1).

Ähnlich mag sich wohl später über seine ersten Erlebnisse bei Militär mancher von denen geäußert haben, welche Kites Wahrsagekunst dem Kriegshandwerke gewann. Es ist eine treffliche Idee des durchtriebenen Sergeanten, seine Vorspiegelungen in den Sternen ihren Ursprung nehmen zu lassen und mit göttlichen Schicksalssprüchen und Glücksprophezeiungen zu operieren statt mit menschlichen Versprechungen. Durch das mystisch-phantastische Beschwörergewand unkenntlich auch für das Auge des Bekannten,

sitzt er an einem Tische, auf dem ein Globus und Bücher zu sehen sind. Thomas, der Schmied, welcher als erste Kundschaft eintritt, bittet den *„cunning man Coppernose“* (statt Kopernikus), ihm für seinen Schilling auch zu wahrsagen, daß es dafür stehe, sonst wolle er sein Geld zurück. Daß Kite an der Hand des Besuchers erkennt, Tom sei ein Schmied, ist das erste von dem biederen Handwerker angestaunte Wunder und seine ehrfürchtige Scheu wächst noch, als Kite acht fremdklingende Wörter hersagt als die Namen der Sternzeichen. In den Sternen hat er auch gelesen, daß Tom Bomben und Kanonenkugeln gemacht hat oder machen wird, daß der ehrliche Schmied, *„in two years, three months, and two hours, will be made captain of the forges to the grand train of artillery, and will have ten shillings a day, and two servants“*. Von Schwindel erfaßt über sein künftiges Glück, möchte Tom von den Sternen nun den Rat, wie er es anfangen solle, um zu dieser Stellung zu gelangen. Auch darüber weiß Coppernose Bescheid. Nach seiner Anweisung muß Tom nach ungefähr einer Stunde auf dem Marktplatze mit Plume zusammentreffen, welchen er als den vom Schicksal ersehenen Schöpfer seines Glückes daran erkennen soll, daß ihn dieser nach der Zeit fragt. Ihm hat er zu folgen und sein Glück ist gemacht.

Der Zufall fügt es, daß die nächste Kundschaft der Metzger Pluck ist, dem Kite am Morgen desselben Tages ohne Erfolg 5 Guineas angeboten hat. Dem Fleischer stellt er das Amt eines Surgeon-General in Aussicht, die Befähigung dazu besitze er ja; denn *„he that can cut up an ox may dissect a man and the same dexterity that cracks a marrow-bone, will cut off a leg or an arm“*.

Aus den Linien seiner Hand erkennt er, daß in dieser am Morgen 5 Goldguineas waren, den Namen des Spenders weiß er nicht genau. Pluck wird bei dem dritten Feldzuge in Flandern einem höhern Offizier das Bein mit einer so außerordentlichen Geschicklichkeit amputieren, daß ihn der allgemeine Wunsch zu diesem höchsten medizinischen Grade in der Armee befördern wird. Scheinbar widerwillig, läßt sich endlich der Prophet von Pluck das Geheimnis rauben, wie er überhaupt dazu kommen solle, Soldat zu werden und Feldzüge mitzumachen, damit ihm das von den Sternen

verheißene Glück nicht entgehe. Nach anderthalb Stunden wird ein Mann, dessen Name mit P. anfängt und dem der Zipfel des Taschentuches aus der rechten Tasche schaut, während er eine Schnupftabaksdose in der Hand hält, an dem Fleischerladen Plucks vorbeikommen, nach dem Preise einer Kalbslende fragen und den großen Fleischerhund Chopper streicheln; dem soll der Metzger folgen, nachdem er, ohne das Flennen und Winseln von Mutter, Schwester und Braut zu beachten, alles zu Geld gemacht hat. Kite hat sich durch die Kenntnis der kleinsten Details von des Fleischers Verhältnissen bei diesem in so gewaltigen Respekt gesetzt, daß wir überzeugt sind, es werde Plume nicht mehr viel Mühe verursachen, ihn für seine Kompanie zu gewinnen. Die beiden Werbeszenen im Studierzimmer des Astrologen verdienen wegen der originellen Idee und Handlung nicht minder als wegen des psychologisch fein durchdachten, auf scharfe Beobachtung gegründeten, frisch und natürlich dahinfließenden und mit reichem Humor durchtränkten Dialogs uneingeschränktes Lob.

Ihnen stellen wir als ebenbürtig jene Szene zur Seite, in welcher das letzte Auskunftsmittel der Werber in Anwendung kommt: der von Seite der Friedensrichter ausgeübte Zwang. Thomas Appletree hat in gewissem Sinne recht, wenn er lieber Friedensrichter als Kaiser sein will, „*for since this pressing act they are greater than any emperor under the sun*“ (II, 3). Durch eine eigene Parlamentsakte waren die Gerechtsame der Friedensrichter festgelegt und diese hatten nicht nur, wenn es sich um Personen handelte, die sich gegen die Gesetze vergangen hatten, das Recht, diese zwangsweise unter das Militär zu stecken, sondern sie durften sich auch solcher Leute auf bequemem Wege entledigen, welche keine nachweisbaren Subsistenzmittel besaßen und dem Sprengel zur Last fallen konnten, besonders wenn sie nicht verheiratet waren. Die Parlamentsakte ließ den Friedensrichtern eine so weitgehende Befugnis, daß die Werbeoffiziere sich im eigenen Interesse mit diesen möglichst gut verhielten. Wenn der Friedensrichter und der Werbeoffizier Hand in Hand gingen und ersterer das Gesetz sophistisch für seinen Zweck auszulegen verstand, war über den Sprengel ein so dichtes Netz geworfen, daß den

Fischern, wenn sie nicht wollten, kaum einer von den jungen und schönen Fischen zu entkommen vermochte.

Die Friedensrichter Balance, Scale und Scruple sitzen auf den Richterstühlen und der dumme, auf seinen Stab stolze Konstabler sorgt reichlich dafür, daß die Sitzung nicht zu ernst verlaufe. Farquhar hat bei jeder Gelegenheit seine Witze über die Juristen gemacht, hier kommt noch der von ihm nicht einmal gefühlte Dünkel des Großstädters hinzu, welcher, wenn er noch so gutmütiger Art ist, dennoch immer den Kitzel verspürt, sich über die Borniertheit und Schwerfälligkeit des Kleinstädters lustig zu machen. Solch eine Gerichtssitzung in dem ländlichen Shrewsbury war eine starke Versuchung zu satirischer Behandlung. Kite und Plume sind als die offiziellen Vertreter der Königin dabei und beeinflussen den Gang der Verhandlung mehr, als ihnen zusteht. Ehe die Sitzung eröffnet wird, läßt sich Kite von dem Konstabler die Herren Richter benennen, wobei dieser nicht vergißt, nachdem er die anderen drei mit Namen bezeichnet hat, sich als die vierte Amtsperson anzureihen. Übrigens ist er auch ein Sergeant von der Miliz, aber wir gewinnen keine hohe Meinung von der militärischen Ausbildung dieser Truppe, wenn wir sehen, wie der Sergeant, welcher vor uns Exerzierübungen zu machen beginnt, den Stab, der eine Muskete vorstellen soll, rechts schultert statt links. Auch die Disziplin scheint bei der Miliz keine sehr stramme zu sein, das charakterisiert kurz und treffend folgende Bemerkung des Konstablers: *„Your exercise differs so from ours that we shall never agree about it. If my own captain had given me such a rap (over the head with the halberd), I had taken the law of him.“*

Nach diesem lustigen und die Miliz in scharf satirische Beleuchtung rückenden Entrée tritt Plume auf, welchem ehrerbietigst Platz gemacht wird. Der Konstabler führt den ersten Mann vor, den er aufgegriffen hat. Vorzubringen hat er gegen diesen nichts, meint er auf Scruples Frage; warum er ihn aufgegriffen hat, weiß er auch nicht, ja wen aufzugreifen ihm das Recht zusteht, weiß er nicht zu sagen, denn er kann nicht lesen. Die Herren müßten wirklich unverrichteter Sache auseinandergehen, wenn nicht Kite als *„counsel for the queen“* den Mann trotzdem reklamierte. Die

Argumente, welche ihm der Dichter in den Mund legt, sind ein deutlicher Beweis für die Rücksichtslosigkeit, mit der man dem Volke gegenüber vorging, und die ganze Verhandlung zeigt, wie man dem Gesetze eine Nase zu drehen sich bemühte: „*This man is but one man; the country may spare him, and the army wants him; besides, he 's cut out by nature for a grenadier; he 's five foot ten inches high; he shall box, wrestle, or dance the Cheshire round with any man in the country; he gets drunk every sabbath day and he beats his wife*", lautet das Plaidoyer des Anklägers. Die Gattin des Bedrohten tritt zwar für diesen ein und bittet, den fünf Kindern den Ernährer nicht zu nehmen, und der gewissenhafte Scruple entrüstet sich ehrlich, da es ja nach der *Pressing Act* im allgemeinen verboten ist, Familienväter zum Dienste zu pressen.

Auch der ehrliche Scale mag von einem solchen Gewaltakte nichts wissen, aber da lernen wir Balance, den wir als Menschen schon früher charakterisiert haben, in seiner Amtstätigkeit kennen und jetzt verstehen wir, warum ihn Farquhar „*hearty in his country's cause*" nennt. Schlauer, aber auch rücksichtsloser als seine Kollegen, arbeitet er dem Werbeoffizier in die Hände und scheut dem Volke gegenüber vor keiner Brutalität zurück. Schon soll der Mann entlassen werden, da fragt er ihn, wie er denn seine Familie ernähre. Schlagfertig erwidert Plume: „Durch Wilddieberei." Das nimmt Balance ohneweiters als erwiesen an und judiziert: „*A gun! nay, if he be so good at gunning, he shall have enough on 't. He may be of use against the French, for he shoots flying, to be sure!*" Scruple wendet sich noch einmal gegen diesen Richterspruch, der in Widerspruch mit dem Gesetze steht, selbst wenn Plume die Wahrheit gesprochen hat. Da mengt sich das Weib hinein und verdirbt in ihrer Ungeschicklichkeit alles. Sie ahnt, warum man den Mann wegschicken will. Die Herren wissen, daß sie jedes Jahr ein Kind bekommt, solange ihr Mann zu Hause ist, und fürchten, daß alle diese Bälger dem Kirchspiel zur Last fallen werden. Plume stimmt zu: „Besser, das Kirchspiel erhält jetzt fünf Kinder als im nächsten Jahre schon sechs oder sieben und so fort, darum weg mit dem Mann!" „Gut denn," droht in seiner ohnmächtigen Wut das

Weib aus dem Volke, „nehmt mir den Gatten, aber profitieren sollt ihr dadurch nichts, denn solange noch ein Mann im Sprengel ist, will ich meine „*teeming-time*" nicht verlieren." Balance schickt sie ins Korrektionshaus und den Mann übernimmt Kite.

Mag man auch über das auf seinem Naturrechte mit ländlicher Ungeniertheit bestehende Weib herzhaft lachen, im ganzen hinterläßt diese Szene einen tiefernsten Eindruck. Das Lachen über den dummen, amtsstolzen Konstabler kommt aus einem durch keinen düstern Schatten getrübten Herzen, und wenn die ländlichen Richter gegenüber den militärischen Beiräten sich zu devot benehmen und ihrer Würde etwas vergeben, ist unser Behagen an diesem launig-humorvoll hingeworfenen Gemälde ein reines. So weit ist die Satire ganz Farquharisch, frei von Gift und Galle, nicht scharf und bissig; aber eine ganz andere Tendenz tritt zu Tage, da Balance die Leitung der Verhandlung an sich nimmt; man wird das Gefühl nicht los, daß dem armen Manne, welcher vor diesem Kollegium steht, unbedingt die Schlinge um den Hals gelegt werden muß, und das Gefühl tiefen Mitleids mit dem unglücklichen, der Willkür despotischer Behörden preisgegebenen Volke erfaßt uns in dem Momente, da ein dummer Polizist ohne Grund einen armen Plebejer aufgreifen und einer Behörde vorführen darf, welche ihre Aufgabe nur darin sieht, das arme Opfertier zu schlachten, und in das Mitleid mischt sich die Empörung über solche Brutalität. Je weiter die Verhandlung fortschreitet bis zu dem Schlusse mit dem verzweifelten Aufschrei des menschlichen Weibchens, dem man das Männchen von der Seite reißt, mit dem Aufschrei des nach Befriedigung seiner Lust drängenden Fleisches und mit dem unmenschlichen Urteilsspruche, desto unbehaglicher wird es uns zu Mute, da ein düsteres soziales Gemälde an uns vorüberzieht von menschlicher Ungerechtigkeit und Verzweiflung des Schwachen, desto schwüler wird die Atmosphäre, so daß uns die schließliche Entladung des armen Weibes als eine Art Erleichterung erscheint, als ein Protest der Natur, die zwar augenblicklich unterdrückt werden kann, zuletzt aber doch siegen muß. Farquhar hat in keinem seiner bisherigen Dramen mit so bitterem Ernste

in so scharf satirischer Tendenz soziale Probleme aufgerollt. Der Werbeoffizier Farquhar, der alle Kniffe in seinem Geschäfte wenn nicht selbst anwendete, so doch mitansehen und gestatten mußte, der in seinem Lustspiele mit sichtlichem Behagen selbst die Künste des Wahrsagens uns vorführt, dieser für die Behandlung tiefernster Probleme so wenig geschaffene Lustspieldichter in Uniform findet vielleicht ungesucht und unbeabsichtigt in dieser einfachen, aber durch die bloße Kopie der Wirklichkeit schon tendenziös zusammengestellt erscheinenden Szene Töne, welche zu Herzen gehen und gegen das System der Brutalität in ihrer Kürze eine schärfere Anklage erheben als umfangreiche Geschichtswerke.

Die zweite Verhandlung würde für sich allein ebenso wirken, aber nach der ersten bietet sie nichts wesentlich Neues mehr, verliert darum an Interesse. Der erste ist wider alles Recht und Gesetz zum Rekruten gepreßt worden, bei dem Kohlengräber in der zweiten Verhandlung wird ein advokatischer Kniff angewendet. In dem Gesetze heißt es, daß keiner zum Militär gepreßt werden dürfe, „*that has any visible means of a livelihood*". Der Kohlengräber, der unter der Erde arbeitet, hat aber keine „*visible means*", erklärt unter dem Beifalle von Plume und Balance der rabulistische Kite. Überdies ist der Mann nicht wirklich verheiratet: „*We agreed that he should call me wife, to shun going for a soldier.*" Der zweite Teil ist vielmehr eine Abschwächung des ersten.

Der dritte Rekrut ist Silvia. Diese soll wegen der ihr zur Last gelegten Schändung des Bauernmädchens den Werbern verfallen, also wegen eines Verbrechens; alles andere, was bei der Verhandlung gegen Silvia nun zur Sprache kommt, ist an anderem Orte besprochen worden.

Von den fünf Mann, welche vorgeführt werden sollten, ließ der Konstabler gegen eine Bestechung die übrigen entkommen, und da dies aufgedeckt wird, muß der bestechliche Konstabler seinen Stab niederlegen und als gemeiner Soldat sich unter Kites Kommando begeben. So schließt diese kulturhistorisch bedeutsame Szenenreihe mit ihrem ernsten sozialen Hintergrund und ihrer scharfen Satire lustig, wie sie begonnen, und der Originalität des Dichters

geschieht kein Abbruch, wenn man auch zugibt, daß ihm die zweite Szene des dritten Aktes von Shakespeares Heinrich IV., zweiter Teil, vorgeschwebt hat, da bei Shakespeare eigentlich nur skizziert erscheint, was hier in breiter Ausführung dargestellt ist. Am Schlusse des Stückes übergibt Plume seine Rekruten dem Kapitän Brazen, dessen Berufstätigkeit uns jedoch nur einmal vor Augen geführt wird, da er nämlich mit Plume um den Rekruten Silvia streitet, welcher sich freiwillig gemeldet hat.

Aus der Menge der Personen, welche in den Werbeszenen auftreten, müssen besonders der Kapitän Plume (in seiner militärischen Eigenschaft) und sein Sergeant Kite hervorgehoben werden. Letzterer entwickelt einmal (III, 1) Worthy seinen Lebenslauf. „*You must know, sir, I was born a gipsy, and bred among that crew till I was ten years old. There I learnt canting and lying. I was bought from my mother, Cleopatra, by a certain noble man for three pistoles, who, liking my beauty, made me his page; there I learned impudence and pimping. I was turned off for wearing my lord's linen, and drinking my lady's ratafia; and then turned a bailiff's follower; there I learned bullying and swearing. I at last got into the army, and there I learned whoring and drinking: so that if your worship pleases to cast up the whole sum, viz. canting, lying, impudence, pimping, bullying, swearing, whoring, drinking, and a halberd, you will find the sum total amount to a recruiting serjeant.*" Steele hat kurzweg über Kite geurteilt: „*The humour is not hit in Sergeant Kite*", aber es bedarf keineswegs einer darstellerischen Kraft wie Estcourt, um als Kite zu wirken. Der Sergeant eignet sich vortrefflich zu seinem Berufe. Will man zur Beurteilung dieses Charakters den richtigen Gesichtspunkt wählen, dann darf man ihn nicht ausschließlich von der militärischen Seite betrachten. Kite wird vom Soldatischen nicht beherrscht, er bedient sich desselben nur, wo es ihm für seine Zwecke paßt, ist aber im stande, sich desselben zu entledigen, wo es ihm unbequem wird. Als Soldat liebt er den Verkehr mit den Weibern und ist flatterhaft in seinen Neigungen, skrupellos in der Wahl der Mittel, die ihn zum Ziele führen können (Molly und die Heiratsliste, I, 1). Als Soldat verschmäht er auch einen guten Trunk nicht; das sind alles Eigenschaften,

die auch dem Werber nicht schaden, welcher bei ihm über dem Soldaten steht. Dem Soldaten Kite ist eine gewisse Derbheit im Ausdrucke, eine Geradheit im Handeln eigen, der Soldat Kite fühlt sich als Krieger und Sergeant erhaben über die Zivilisten vom Lande und gefällt sich darin, seine militärische Würde nach außen zu kehren und den Bramarbas zu spielen. Der Soldat nimmt es nicht so genau mit den Formen und Einrichtungen des bürgerlichen Lebens und setzt sich mit einer gewissen Unverschämtheit über die Schranken hinweg, nicht nur im Reiche der Liebe, sondern auch auf allen anderen Gebieten. Alles das steht Kite zu Gebote, und wenn es für das Geschäft des Werbers ersprießlich ist, kann er großtun, bramarbasieren, fluchen, poltern, lügen, betrügen trotz einem.

Aber derselbe Mann kann auch alles das lassen und sich ganz der Eigenart des andern anschmiegen, wenn es gilt, diesen zu berücken, er kann höflich sein und schmeicheln, kann jedes militärische Selbstgefühl ablegen und einen populären Ton anschlagen, der ihm die Herzen gewinnt. Er verfügt über reichen Witz, große Menschenkenntnis und scharfes, rasches und sicheres Urteil wie über rücksichtslose Energie, und wenn man bei diesem durch die Welt gehetzten Agenten der Königin von Moralität auch nicht gut sprechen kann, seinem Kapitän ist er in Treue ergeben, seinem Kapitän — und seinem Berufe. Es ist wohl eine sonderbare Idee, daß er sogar die Sterne in seinen Dienst stellt, aber warum der Wahrsager Kite dem Sergeanten Abbruch tun sollte (Hallbauer, p. 30), ist nicht einzusehen; selbst daß er gern Geld nimmt, „*greedy*" ist, entspricht ja ganz seinem Wesen.

Sein Kapitän gewinnt durch den roten Rock eine tüchtige Portion von Keckheit, ja Unverschämtheit; das soldatische Bramarbasieren und die Derbheit sind nicht mehr die Art des feingebildeten Offiziers, dagegen hat er die Sorglosigkeit und die Freude am fröhlichen Lebens- und Liebesgenuß seines Standes. Seine Charge hat die dem Menschen Plume eigenen Charakterzüge nur etwas lebhafter hervortreten lassen, ein neuer Mensch steckt in dem Werbeoffizier nicht, nur seine Skrupellosigkeit im Berufe macht uns den Werber besonders in der Gerichtsszene weniger

sympathisch denn Silviens Liebhaber. Wenn auch ein gewisser Grad von Rücksichtslosigkeit zu dem Berufe gehört, so zeigt uns der Dichter doch in der Werbeszene den Unterschied zwischen der feineren Art des Offiziers und der plumpen des Sergeanten. Auch Kite kann schmeicheln und überreden, aber zuletzt greift er bisweilen zu plumpen Täuschungen und zur Gewalt, der Offizier vermeidet auch jeden Schein von Gewalt und legt die Sache viel diskreter an.

Schon Shakespeare hat in Heinrich IV., 2. Teil, III, 2 uns eine Werbeszene vorgeführt, aber ihm kam es vor allem darauf an, John Falstaff in einer neuen Rolle seine Witze machen zu lassen; kein Dichter vor Farquhar hat jedoch den Versuch gemacht, in einer Reihe von lebenssatten Gemälden die Tätigkeit der Werber und ihr Verhältnis zur Bevölkerung zu illustrieren, und daß dieser Versuch in jeder Beziehung gelungen ist, daß die in den Werbeszenen auftretenden Personen in ihrer bunten Mannigfaltigkeit und ihrem rastlosen Durcheinander zu lebensvollen Bildern sich zusammenschließen, die wir mit nie erschlaffendem Interesse an uns vorüberziehen lassen, stets in Laune erhalten durch den frischen und ursprünglichen Humor, der aus ihnen quillt, durch die ungekünstelte, wenn nicht oft derbe Natur, die aus ihnen spricht, muß selbst die mißgünstigste Kritik zugeben.

The Recruiting Officer fügt sich demnach aus drei Teilen zusammen: der Haupthandlung Silvia-Plume, der zweiten Handlung Melinda-Worthy, die nicht viel weniger Raum einnimmt, und den Werbeszenen. Der erste Akt ist sehr übersichtlich gegliedert. Indem die Handlung auf dem Marktplatze mit dem Aufrufe Kites an die Bürger und dem Generalmarsch des Trommlers beginnt, versetzt uns der Dichter alsbald in das neuartige Milieu und schlägt den stimmenden Akkord an. Die weitere Unterredung Kites, Plumes und Worthys gibt ungezwungen die Exposition zu den Liebesaffären, während die zweite Szene uns mit den weiblichen Personen bekanntmacht und der zwischen ihnen entstandene Streit sowie der daraus folgende Beschluß Melindens, sich zu rächen, das erregende Moment für die Haupthandlung bildet. Umgekehrt ist der zweite

Akt gegliedert. Die ersten zwei Szenen spielen in des Friedensrichters Hause und führen die Haupthandlung bis zu Silviens Verbannung, beschlossen wird der Akt durch die prächtige Werbeszene.

Viel lebhafter geht es im dritten Akte zu. Den ersten Teil desselben füllen die Abenteuer des Bauernmädchens Rose und Brazens Renommistereien, die zweite Szene spielt auf der Promenade am Severn und zeigt uns in ihrem ersten Teile Melinda bei dem ersten Rendezvous mit Brazen, Worthys Abfertigung, des angeheiterten Plume Liebeswerbung, den Kampf der Nebenbuhler und Melindens Flucht mit Worthy, während im zweiten Teile zwischen denselben Männern der Kampf um den schönen Rekruten Silvia entbrennt.

Die Haupthandlung wird im vierten Akte fortgesponnen. Die in einem früheren Akte nur in einer Episode aufgetretene Rose wird nun zum Prüfstein für die Liebe Plumes zu Silvia. In der zweiten Szene hat Melinda ihr zweites Rendezvous und Worthy erleidet seine zweite Niederlage, womit die Notwendigkeit des Eingreifens höherer Mächte erwiesen ist. Der Wahrsager Kite unterhält uns denn auch bis zum Schlusse des Aktes.

Am meisten Handlung drängt sich im fünften Akte zusammen. Silvia und Rose werden nach der mitsammen verbrachten Nacht verhaftet (1), von Balance verhört und wieder in festen Gewahrsam gebracht (2). Nachdem die Haupthandlung bis zu diesem spannenden Momente sich entwickelt hat, scheint die zweite Handlung mit der Versöhnung zwischen Melinda und Worthy ihren Abschluß zu finden (3); in dieser Erwartung werden wir aber durch Brazen und seinen Brief wieder getäuscht (4). Während Worthy auf die Felder galoppiert, um die Ungetreue zu strafen, wird in der Gerichtsszene über zwei arme Teufel, dann über Silviens Schicksal entschieden (5). Die sechste Szene bringt die possenhafte Lösung des Rendezvous Lucy-Brazen und zerstreut endgültig alle Bedenken Worthys, die siebente bringt die Aufklärung über Silviens Intrige und die Lösung beider Handlungen.

Zu einem organischen Ganzen hat der Dichter die drei Teile nicht zusammenzufügen vermocht, besonders die

Werbeszenen haben mit den anderen Handlungen sehr wenig zu tun. Der Aufruf Kites und die Werbeszene sind in gar keinem Zusammenhang mit den anderen zu bringen, die Szenen mit Rose im dritten Akte verknüpft nur das Motiv Plumes, sich für Silviens vermeintliche Untreue durch Umgang mit anderen Mädchen zu rächen und zu trösten, mit der Haupthandlung; im vierten Akte benutzt Silvia das Bauernmädchen, um die Treue Plumes zu erproben, und stellt so einen innigeren Zusammenhang her. Im Studierzimmer des Wahrsagers laufen zum erstenmal die Fäden zusammen und die Gerichtszene, welche Silvia ihrem Kapitän überantwortet, gibt auch Proben von gewaltsamer Pressung zum Militärdienste.

Auch die beiden Liebesaffären greifen wenig ineinander. Melindens Rachedurst treibt Silvia aufs Land und die letzte Spannung in Betreff des Ausganges der zweiten Handlung wird erzeugt, da Melinda den beabsichtigten Besuch bei Silvia aufschieben muß, andrerseits geben die bei Silviens Vater aufgelesenen Fetzen vom Briefe Melindens Worthy den Plan zur Zähmung der Hochmütigen ein.

Die Komposition ist also in vielfacher Hinsicht mangelhaft, aber *The Recruiting Officer* verdiente den Beifall des Theaterpublikums in vollem Maße, denn das Stück versetzte in ein neues, interessantes Milieu, gab lebensvolle, der Natur abgelauschte Bilder von dem Leben auf dem Lande und unter den Werbern und führte so von dem Raffinement und der Hyperkultur der Großstadt das Lustspiel in gesündere Sphären, und wenn es auch darin an Derbheiten nicht fehlt, so vertrug man diese besser als in den Salonlustspielen, weil sie dem Milieu naturgemäß entsprangen. Sein Talent für das Erfassen und Ausgestalten komischer Situationen konnte der Dichter hier in ausgiebigster Weise entfalten, und daß der Zuschauer fast nicht zu Atem komme in dem sich drängenden Gewirre von stets interessanten Handlungen, daß auf der Bühne immer Leben und Bewegung herrsche, das lag schon im Stoffe, hätte auch nicht des Dichters Naturell eben dahin geneigt. Aber auch kritische Theaterbesucher konnten ihre Freude haben an der Art, wie der Dichter seine Charaktere sich in natürlichem und ungezwungenem Dialog wie in der Handlung

lebenswahr enthüllen ließ, besonders eine Silvia, ein Kite, ein Brazen, sie konnten den Fortschritt des Dichters bewundern, der über das Possenhafte hinausgewachsen war und gar keinen schlechten Sitten- und Milieuschilderer machte und dessen kulturhistorisch wichtige Szenen man noch heute nicht ohne Nutzen und mit Genuß lesen wird. Ein in Prosa gehaltener Epilog ladet das Publikum durch den Grenadiermarsch zum Besuche des Theaters ein und gefällt sich in launigen Vergleichen zwischen dem Grenadiermarsch und der Musik des heutigen Tages. Über die deutschen und französischen Bearbeitungen dieses Stückes wird an anderem Orte gesprochen werden.

XIV.

1. Verkauf der Offiziersstelle; Krankheit und Tod. — 2. The Beaux' Stratagem.

a) Äußere Geschichte.

Dem Theaterdichter Farquhar hatte die launische Glücksgöttin ihre Gunst wieder zugewendet, aber als hätte sie es in ihrer Bosheit darauf abgesehen gehabt, kein reines Glücksgefühl in seiner Brust aufkommen zu lassen, sandte sie über den jungen Ehemann und Vater von zwei Mädchen schwere Sorgen finanzieller Natur. Er war wohl berühmt, aber arm und krank, und wie besorgt er um die Zukunft seiner Familie war, beweist der schon in den ältesten *Memoirs* zitierte Satz: „*I have often heard him say, that it was more pain to him, in imagining that his family might want a needful support, than the most violent death that could be inflicted on him.*“ Da riet ihm ein Hofmann, er möge seine Offiziersstelle zu Geld machen, um der drückendsten Verpflichtungen ledig zu werden, und gab dem allzu vertrauensseligen Dichter das Versprechen, ihm in Bälde eine „*captaincy*“ zu verschaffen. Dieser Hofmann war nach Thomas Wilkes der Herzog von Ormond, derselbe, dessen Farquhar in der Dedikation zu *The Recruiting Officer* Erwähnung tut und welcher das Amt eines Vizekönigs von Irland (seit 1703) innehatte (die *Biographia Dramatica* spricht irrtümlich von einem Earl of Ormond, die anderen älteren Quellen nennen

überhaupt keinen Namen). Der Herzog hielt aber sein Versprechen nicht und so stand denn unser Farquhar bald ohne Geld und Amt da. So oft er auch den Herzog, von dem es heißt, er habe ihm früher manche Freundschaftsbeweise geliefert, an sein Versprechen gemahnte und auf seine traurige Lage hinwies, er erhielt keine andere Antwort, als er möge seinem „Gönner" nach Irland folgen, wo er ihm die erste frei werdende Kompanie geben wolle. Auf dieses Verhalten des Höflings sollen nach der *Biographia Britannica* einige Strophen des *Song of Trifle* anspielen. Jedenfalls gab diese Enttäuschung dem physisch gebrochenen und psychisch deprimierten Manne den Todesstoß. Sie fällt unzweifelhaft in das Jahr 1706.

Thomas Wilkes hat aus dem Munde Colley Cibbers folgenden Bericht über die Lebensumstände des Dichters in der Zeit unmittelbar nach dem harten Schlage: Farquhar war ein ständiger Theaterbesucher; als Wilks (der Schauspieler) ihn seit mehr als zwei Monaten dort nicht gesehen hatte, ging er in die York Buildings, in welchen Farquhar gewohnt hatte, doch von dort war der Dichter ausgezogen und niemand wußte wohin. Einige Tage später erhielt Wilks einen Brief von Farquhar, in welchem ihn dieser zu einem Besuche in die St. Martin's Lane dringend einlud. Der Schauspieler fand seinen Freund in einer elenden, nach rückwärts gehenden Dachkammer, bittere Not leidend und in größter Aufregung. Er erzählte Wilks den Hergang der traurigen Begebenheit und fügte hinzu, am meisten schmerze es ihn, daß er durch den Verkauf seiner Charge sich die Gunst des Grafen von Orrery verscherzt habe. Wilks riet ihm, ein Stück zu schreiben und möglichst schnell auf die Bühne zu bringen. „*Write!*" soll Farquhar erwidert haben, „*it is impossible that a man can write common sense who is heartless, and has not a shilling in his pocket*". Der Schauspieler sprach ihm Mut zu und gab ihm 20 Guineas und Farquhar machte sich alsbald daran, den Entwurf von *The Beaux' Stratagem* auszuarbeiten, welcher von Wilks und den Theaterdirektoren gebilligt wurde, worauf dann innerhalb von sechs Wochen das Stück fertiggestellt wurde.

Er schrieb es meist im Bette, und bevor er den zweiten Akt beendet hatte, wußte er, daß er sich von seinem

Schmerzenslager nicht mehr erheben werde. Als Wilks nach der ersten Aufführung des Stückes ihm zu dem großen Erfolge gratulierte und dabei bemerkte, Mrs. Oldfield, die Darstellerin der Mrs. Sullen, habe Anstoß daran genommen, daß der Dichter sie am Schlusse des Stückes ohne vorhergegangene gesetzliche Scheidung Archer gebe, entgegnete der Todkranke darauf: „*To salve this, I'll get a real divorce, marry her myself and give her my bond she shall be a real widow in less than a fortnight.*“ Es währte wirklich nicht länger mehr; am Abende der dritten Aufführung, des Dichters Benefizvorstellung, in der letzten Woche des April 1707 trat George Farquhar von der Schaubühne dieses Lebens. Diese im wesentlichen Thomas Wilkes entlehnte Darstellung scheint, was die Chronologie betrifft, auch die richtige zu sein. Die Angaben der ältesten Quellen (Ware-Harris, Chetwood, Jacob), nach welchen die Première des Stückes (und demnach auch der Tod des Dichters) erst in das Jahr 1710 fallen, beruhen erwiesenermaßen auf einem Irrtum. Daß Farquhar im Jahre 1707, und zwar vor dem Monat Mai starb, beweist der Nekrolog in der Mainummer 1707 der Zeitschrift *The Muses Mercury: or Monthly Miscellany*, welcher mit den Worten beginnt: „*All that love Comedy, will be sorry to hear of the death of Mr. Farquhar*“, ferner der Auszug aus dem Pfarr-Register von St. Martin (auf dem Friedhofe von St. Martin wurde der Dichter nämlich begraben), welcher besagt, daß am 3. Mai 1707 dort ein „*Mr. George Falkwere*“ bestattet wurde. Steht danach fest, daß Farquhar in den letzten Tagen des April starb (Oldys, Cibber, Thomas Wilkes), so ist die Première unbedingt vorher anzusetzen. Außer der vorerzählten Episode am Totenbette spricht auch der Epilog, „*designed to be spoken in the Beaux' Stratagem*“, für eine Première kurze Zeit vor dem Hinscheiden Farquhars, während er bereits mit dem Tode rang:

„*If to our play your judgment can't be kind,*
Let its expiring author pity find;
Survey his mournful case with melting eyes,
Nor let the bard be damned before he dies.
Forbear, you fair, on his last scene to frown,
But his true exit with a plaudit crown.
Then shall the dying poet cease to fear
The dreadful knell, while your applause he hear.“

Daß der Dichter den großen Bühnenerfolg seines letzten Stückes noch erlebte, zeigt auch das dem Stücke vorgedruckte kurze *Advertisement: „The reader may find some faults in this play, which my illness prevented the amending of; but there is great amends made in the representation, which cannot be matched, no more than the friendly and indefatigable care of Mr. Wilks, to whom I chiefly owe the success of the play.*"

Nimmt man die oben zitierte Notiz bei Wilkes hinzu, nach welcher Farquhar am Abende der dritten Aufführung starb, und läßt man desselben Autors Angabe gelten, welcher über einen *Run* von zehn Abenden zu berichten weiß, so kann die Première erst in der zweiten Hälfte des April stattgefunden haben, nicht aber, wie Genest sagt, am 8. März 1707. Übrigens können ja auch die Ansätze von Thomas Wilkes ungenau sein und die Zahl der möglichen Kombinationen vermehrt sich noch angesichts des Umstandes, daß *The Beaux' Stratagem* zwar zum erstenmal im Haymarket-Theater aufgeführt wurde, welchem sich jetzt alle besseren Kräfte zugewendet hatten, aber ganz kurze Zeit darauf auch in Drury Lane gegeben wurde, so daß eine Verwechslung nicht unmöglich wäre. Aus den heute zugänglichen Quellen läßt sich nur konstatieren, daß die erste Aufführung im März oder April 1707 am Haymarket-Theater stattfand, während der Dichter bereits auf dem Krankenbette dem Tode entgegensah, daß das Lustspiel großen Beifall fand und der Dichter auf der Höhe seines Ruhmes, während das Publikum ihm zujubelte, aus dem Leben schied.

Die Besetzung bei der Première war folgende:

Archer — — — — —	Wilks
Scrub — — — — —	Norris
Aimwell — — — — —	Mills
Foigard — — — —	Bowen
Boniface — — — — —	Bullock
Sullen — — — — —	Verbruggen
Gibbet — — — — —	Cibber
Count Bellair — — —	Roman
Sir Charles Freeman — —	Keen
Mrs. Sullen — — —	Mrs. Oldfield
Cherry — — — — —	Mrs. Bicknell
Dorinda — — — —	Mrs. Bradshaw.

(Lady Bountiful?)

Farquhar hatte während der Arbeit für die bedeutenderen Charaktere bestimmte Schauspieler im Auge und Wilks, welcher das Stück im Theater vorlas und die Proben leitete, teilte seinen Kollegen des Dichters Absichten mit, auf welche diese auch im allgemeinen eingingen, nur den Scrub wollte Cibber nicht spielen und gab diese Rolle an Norris ab, indem er sich für Gibbet entschied, den er trefflich dargestellt haben soll, während man später diesen Part immer Schauspielern zweiten und dritten Grades zuwies. Wilks' Verdienst um den Erfolg des Stückes hat Farquhar selbst anerkannt, doch wird erzählt, daß Garrick in einzelnen Szenen den Archer wirksamer gab.

The Beaux' Stratagem behauptete sich sehr lange auf dem Repertoire der englischen Bühne, gibt doch selbst der gegen Farquhar übermäßig strenge Ward zu, es sei zu dauerndem Leben auf der Bühne bestimmt. Auch diesmal hatte der Dichter nach dem Leben gezeichnet, so ist der Wirt Boniface die Kopie eines Wirtes in Lichfield, dessen Bild nach Thomas Wilkes im Jahre 1775 noch daselbst im Wirtshause zu sehen war, und das Original Scrubs, Thomas Bond, war Diener (nach Chalmers *Biographical Dictionary*) in der Familie des Sir Theophilus Biddulph und starb erst 1759. Thomas Wilkes läßt das Urbild dieses Dieners, dessen Namen und Herrschaft er übrigens nicht nennt, in Salisbury im Jahre 1744 sterben.

Hallbauer führt den irrtümlichen Ansatz von 1710 als Premièrenjahr auf eine Verwechslung mit der ersten Buchausgabe des Dramas zurück, welche nach der *Biographia Britannica* in das Jahr 1710 fällt. Aber die Richtigkeit der letzten Angabe wäre zu bezweifeln. Das oben zitierte *Advertisement* sollte doch entschieden die Dedikation vor dem ersten Drucke vertreten, jene Dedikation, welche schon nach den ältesten *Memoirs* Lord Cadogan aus unbekannten Gründen nicht angenommen hatte (allerdings machte er dem Dichter ein schönes Geldgeschenk und versprach ihm mehr für die Zukunft). Nach einem andern Protektor sich umzusehen, hinderte den Dichter seine Krankheit und so schickte er nur die wenigen Zeilen voraus, welche, wie sich aus ihrem Inhalte ergibt, nach der Première geschrieben wurden, also im Jahre 1707. Zu jener Zeit dürfte denn

auch der erste Einzeldruck erschienen sein. So datiert auch das *British Museum* seinen ältesten Druck. Dafür spricht ferner das wiederholt zitierte Notizblatt des Buchhändlers Lintott, nach welchem dieser am 27. Jänner 1706 (n. St. 1707) für *The Beaux' Stratagem* an Farquhar £ 30 auszahlte. Ob im Jänner schon das Drama ausgearbeitet vorlag oder ob es damals erst im Entwurfe fertig war (letzteres ist mit Rücksicht auf die sechswöchentliche Arbeitszeit und die rasch darauffolgende Aufführung wahrscheinlicher), jedenfalls veröffentlichte Lintott das vielbegehrte Werk noch im Jahre 1707, vermutlich nach dem großen Erfolge der Aufführung. Daß *The Beaux' Stratagem* aber unbedingt auch 1710 wiederum im Drucke erschienen ist, zum mindesten in einer Gesamtausgabe von Farquhars Dramen, dafür fand ich einen Beleg in *The London Gazette* (Nummer 4421) („*From Monday March 22 to Thursday March 25 1708*" [1709 n. St.]), wo angekündigt wird:

„*** *This day is publish'd The Comedy of Mr. Georg Farquhar, viz. Love in a Bottle, Constant Couple, or a Trip to the Jubilee. Sir Harry Wildair, inconstant; or the Way to win him. Twin Rivals, Recruiting Officer, Beaux' Stratagem. In one Volume 8vo, Price 6 s. Printet for J. Knapton at the Crown in St. Paul's Church yard, Ralph Smith and George Strahan in Cornhill and Bernard Lintott at the Cross-Keys between the two Temple-Gates in Fleet-street.*" Das Stück ist seither in Gesamtausgaben und Separatabdrücken sehr oft herausgegeben worden, der letzte Einzeldruck erschien 1898 in der Ausgabe der *Temple Dramatists* mit einer Vorrede und Anmerkungen von H. Macaulay Fitzgibbon und hat, wie mehrere Farquhar-Stücke, späteren Lustspieldichtern vielfache Anregung geboten, ja es wird sogar behauptet, es habe Oliver Goldsmith direkt als Vorbild für *She Stoops to Conquer* gedient.

Im Prolog beruhigt Wilks in Farquharschen Versen das Publikum über die Absichten des Dichters. Scharf geißelnde Satire mag am Platze gewesen sein, da ein Wycherley seinen *Plain Dealer* schrieb, doch nun, da die Parteiungen im Innern Englands aufgehört haben und alles mit schaffensfroher Energie einem Ziele zustrebt, da „*the notes of union sound*" (Anspielung auf die eben vollzogene

Vereinigung Englands und Schottlands 1707; also ein neuer Beweis für das Premièrenjahr 1707), müßte der Dichter eigentlich Triumph- und Loblieder singen. Aber wie es auf den bestgepflegten Feldern unter den goldenen Ähren Wicke und Mohnblumen gibt, so sucht der Dichter ohne böse Absicht, nur um verständige Leute zu belustigen, die Narren unter der Menschenschar heraus.

b) Analyse.

Erster Akt.

Den beiden letzten Lustspielen unseres Dichters, welche die Kritik einmütig als die gelungensten gepriesen hat, ist gemeinsam, daß ihre Helden aus der dumpfen Atmosphäre der Londoner Lebewelt in die freiere Landluft hinausflüchten. Dabei hat aber sein gesunder Sinn Farquhar davor bewahrt, einseitig zu werden: der Ekel vor der unter dem Firnis der Großstadtkultur für den feineren Geruchssinn hervorstinkenden Fäulnis hat seine Nase nicht unempfindlich gemacht für die unangenehmen Gerüche, mit denen auch die „würzige" Landluft durchsetzt ist, andrerseits waren die feineren Düfte, mit welchen sich die wohlparfümierte Londoner gute Gesellschaft umgab, für seine Schleimhäute kein so angenehmer Kitzel, daß er sich vorsichtig die Nase zugehalten hätte, da er aufs Land kam, daß da nicht sein Geruchssinn durch grobe Eindrücke beleidigt werde. An die Schilderung kleinstädtischer und bäuerlicher Verhältnisse tritt er weder mit der eitlen, dem Großstadtprotzen eigenen Geringschätzung von all dem, was außerhalb der Metropole lebt und strebt, noch mit der vom Ekel der großstädtischen Hyperkultur erzeugten Überschätzung der ländlichen Natürlichkeit und Urwüchsigkeit heran.

Zwei junge Beaux, Aimwell und Archer, haben in London in lustiger Gesellschaft ihr Geld bis auf £ 200 verjubelt, und da sie nun dem Gespenste der Armut ins Auge blicken, verschwinden sie unter dem Vorwande einer Reise nach Brüssel plötzlich aus dem Kreise ihrer Zechkumpane, um am Beginne des Stückes in dem an der Straße gelegenen Gasthofe des Meisters Boniface in Lichfield,

einem kleinen Städtchen in Staffordshire, aus der Postkutsche zu steigen. Die Ankunft der beiden Großstädter in dem kleinen Wirtshause hat großes kulturhistorisches Interesse. Der Dichter kann nämlich bei dieser Gelegenheit ein lebendiges Bild von dem Wirtshausleben in kleinen Städten entwerfen, und wie gut ihm das gelungen ist, mag man daraus ersehen, daß selbst Macaulay sich wiederholt auf Farquhar bezieht, daß der Name, den dieser seinem Wirte gegeben, zum Gattungsnamen für Leute dieses Berufes geworden ist.

Zwei Postkutschen sind in rascher Aufeinanderfolge angekommen. Wohl ist man zu jener Zeit — das Stück spielt im Jahre 1707 — an die *Flying Coaches* bereits einigermaßen gewöhnt, immerhin bringt die Ankunft der *Warrington Coach* und bald darauf die der *London Coach* den Wirt in Bewegung. Cherry, des Wirtes Töchterlein, welches endlich erscheint, regt sich jedoch durchaus nicht auf. Sie weiß wohl, daß der Wirt auf der Landstraße den Gästen nicht allzu höflich entgegenkommen muß, daß diese auf ihn angewiesen sind und bei dem schlechten Zustande der Straßen sowie der auf denselben besonders während der Nacht herrschenden Unsicherheit weniger aufmerksame Bedienung, ja Grobheit hinnehmen müssen, um nur ein Nachtlager zu bekommen. Fast wäre dieses Auftreten Cherrys geeignet, die englischen Gastwirte um ein gut Teil ihres Rufes zu bringen. Macaulay singt ein geradezu begeistertes Loblied auf sie: *„On the Continent the landlord was the tyrant of those who crossed the threshold. In England he was a servant."*

Doch Cherry ist ja keine rechte Wirtstochter. Sie kann Boniface nicht für ihren Vater halten, glaubt vielmehr, es fließe edleres Blut in ihren Adern, ihre Mutter habe sich von irgendeinem hohen Herrn verführen lassen; obwohl zur Sklaverei geboren, haßt sie diese und die Pflichten ihres Berufes sind ihr zuwider.

Dem Charakter dieses Mädchens, welches dem als Diener verkleideten Archer erklärt: *„Depend upon this, sir, nothing in this garb shall ever tempt me"*, mag es entsprechen, daß es nur vornehme Gäste mit Eifer bedient; aber daß der englische Wirt den Ruf der Höflichkeit und Dienst-

fertigkeit nicht ohne Grund genießt, beweist ihres Vaters Auftreten.

Während des Gespräches zwischen Vater und Tochter ist auch die *London Coach* angekommen, welcher Aimwell und Archer entsteigen. Boniface begrüßt die Gäste aufs höflichste und läßt seiner geschwätzigen Zunge alsbald freien Lauf. Mit Aimwell vernehmen wir, er heiße Will Boniface, sei über 58 Jahre alt, stamme aus Lichfield und habe ein vortreffliches Ale in seinem Keller. Besonders dieses Bier zu preisen wird der eifrige Geschäftsmann nicht müde, und wenn wir auch manche Übertreibung auf Rechnung dieses Geschäftseifers setzen müssen, so läßt es doch der warme Ton, in dem er von seinem Biere spricht, ganz unzweifelhaft erscheinen, daß er zu jenen Wirten gehört, die selbst gern dem Glase zusprechen, und wenn es noch einer Bekräftigung für diese Ansicht bedürfte, gäbe sie uns der zweite Teil der Szene, da er eine Flasche und ein Glas hereinbringen läßt und seine nicht einen Augenblick stillstehende Zunge durch einige Gesundheiten befeuchtet. Solch einen Mann konnte der Dichter wohl brauchen, um uns in zwanglosester Weise mit den Personen und deren Verhältnissen bekanntzumachen.

Daß Bonifacens Frau das Schnapstrinken den Tod gebracht hat, vor welchem sie selbst die Gutsherrin, die Lady Bountiful, die berühmte und menschenfreundliche Wunderärztin, nicht retten konnte, ist eine Mitteilung, von der man leicht auf die Familienangehörigen der alten Samariterin übergehen kann: auf ihre Tochter aus zweiter Ehe, das schönste Weib und das größte Vermögen im ganzen Lande, und auf ihren Sohn aus erster Ehe, den Squire Sullen, den beschränkten, denk-, sprech- und arbeitsfaulen Landjunker, den stillen Säufer, dem sein ihm vor kurzem angetrautes Weib, eine feine Londoner Dame, wohl bald Hörner aufgesetzt haben wird. Daß es ihr dazu nicht an Gelegenheit, ja Versuchung fehlen dürfte, schließen wir aus des Wirtes Erzählung von den gefangenen französischen Offizieren, die es sich und den Wirten im Orte recht gut gehen lassen: *„They know, sir, that we paid good round taxes for the taking of 'em, and so they are willing to reimburse us a little."*

So hat der Wirt, dessen Geschwätz durch das an passender und unpassender Stelle eingeschobene *„As the saying is“* einen umso belustigenderen Eindruck macht, die Neugier des Ankömmlings befriedigt, nun hält er es aber für recht und billig, daß er auch etwas über die neuen Gäste erfahre; denn wie die meisten Wirte, wenigstens im Lustspiele, quält auch ihn die Neugierde. In der dem Wirte angeborenen Unterwürfigkeit wagt er sich jedoch mit der Frage nicht direkt an den Herrn heran, sondern sucht den Diener auszuholen. Den Diener Aimwells macht einer getroffenen Vereinbarung gemäß dessen Freund Archer. Von diesem erfährt er aber kein Sterbenswörtlein.

So läßt er denn die beiden Freunde allein, welche nun in einem recht langen Dialog ihre Lebensphilosophie verzapfen. Der dürftige Inhalt dieser langweiligen Erörterungen läßt sich dahin zusammenfassen, daß sie beide die Wahrheit des Satzes „Kleider machen Leute“ an Beispielen beweisen. Um sich schöne Kleider zu kaufen, dazu braucht man Geld. Wie sich dieses verschaffen? Das Glück nimmt nur die Schwachen unter seine Fittiche, sie als findige Köpfe müssen sich selbst emporarbeiten. Gelingt es ihnen nicht, dann wollen sie sich als Soldaten anwerben lassen und lustig sterben, wie sie gelebt haben. Daran schließen sich wiederum philosophische Betrachtungen über Lebens- und Liebesgenuß. Sie blicken mit Genugtuung auf die Vergangenheit zurück, denn sie haben etwas genossen: *„We have had our pennyworths; and had I a million, I would go to the same market again.“* Aus dem Munde des sterbenden Dichters, zu dessen frühem Tode der Lebens- und Liebesgenuß nicht wenig beigetragen, klingen solche Sätze wie eine trotzige Herausforderung an das Schicksal. Aber daß er das Vergnügen nicht in der Maßlosigkeit sieht und daß er mit Vernunft und Maß genießen will *„with his reason as commander at the head of 'em (his five senses) that detaches 'em by turns upon whatever party of pleasure agreeably offers, and commands 'em to retreat upon the least appearance of disadvantage or danger“*, verrät den Verfasser des Selbstporträts, dessen Ideal die Behaglichkeit ist. Von den beiden Freunden ist Archer derjenige, welcher kühler denkt, dem der Kopf nicht so leicht mit dem Herzen durchgeht wie Aimwell, der *„can't counterfeit the passion without feeling it“*.

Und doch heißt es gerade jetzt, den Kopf hübsch oben behalten und sich von der dummen Leidenschaft nicht narren lassen, denn die beiden verkrachten Lebemänner sind nicht in die Provinz gereist, um in einem Lichfielder Gasthof von der Not geborene philosophische Diskussionen zu pflegen, welche uns nach der munteren Geschwätzigkeit des Wirtes recht öde anmuten; sie wollen sich reiche Landmädchen kapern, um ihre Verhältnisse zu rangieren, und dazu gehört vor allem kaltes Blut und kluge Berechnung. Aimwell tröstet sich über des Freundes Vorwürfe: „*Though the whining part be out of doors in town, 'tis still in force with the country ladies and let me tell you, Frank, the fool in that passion shall outdo the knave at any time.*“ Übrigens muß sich jetzt Archer fügen, denn sie haben miteinander ausgemacht, daß in Lichfield Aimwell der Herr und Archer der Diener sei. In Nottingham wollen sie die Rollen tauschen, um in Lincoln das alte Verhältnis wiederherzustellen, während in ihrer letzten Station Norwich Archer das Kommando dazu haben wird, daß sie sich nach Holland einschiffen „*bid adieu to Venus and welcome Mars*“. Der Reiseplan ist fertig, doch lieber wäre es ihnen, wenn sie bereits in Lichfield an das Ziel ihrer Wünsche kämen.

So weit haben sie sich uns enthüllt, da verschließt ihnen das neuerliche Erscheinen des Wirtes die Lippen. Aimwell bestellt ein Souper. Chaucer rühmt, daß im Gasthof „Zum Heroldsrock“ in Southwark 29 Personen nicht nur Raum fanden, sondern auch ausgezeichnet verköstigt wurden. Die Wirte der späteren Jahrhunderte machten ihrem Berufskollegen aus dem 14. Jahrhundert keine Schande und speziell das Essen und Trinken wird in allen Berichten gerühmt. Daß unser Boniface ein gutes Bier verzapfte, wollen wir glauben, aber die Auswahl in Speisen war nach der Farquharschen Schilderung keine große. Er hat „*a delicate piece of beef in the pot, and a pig at the fire*“ und „*everything else*“, da aber Kalbfleisch, Fisch und Wildgeflügel bestellt wird, muß er bekennen: „*We had a delicate loin of veal on Wednesday last. As for fish, truly, sir, we are an inland town, and indifferently provided with fish, that 's the truth on 't; and then for wildfowl — we have a delicate couple of rabbits.*“ Diese Szene hat einen unverkennbar ironischen Beigeschmack, der

freilich in dem verwöhnten Gaumen des Londoners seine Erklärung finden mag.

Nach dieser episodischen Szene werden die Fäden der Handlung wieder aufgenommen. Was zunächst geschieht, hat allerdings nur den von Archer eingestandenen Zweck, *„to give them a reputation"*. Aimwell übergibt nämlich dem Wirte eine versperrte Kassette, welche angeblich £ 200 enthält, zur Aufbewahrung und fügt geheimnisvoll hinzu: *„My affairs are a little dubious at present; perhaps I may be gone in half an hour, perhaps I may be your guest till the best part of that be spent; and pray order your ostler to keep my horses always saddled."* Damit hat er in erster Linie die Neugierde des Wirtes noch um ein bedeutendes gesteigert und seine Person mit dem Schleier des Geheimnisses umgeben, welchen zu lüften sich nicht nur der neugierige Wirt, sondern auch die anderen Kleinstädter, besonders die näher interessierten Personen, keine Mühe werden verdrießen lassen, so daß der Zuschauer ein amüsantes Versteck- und Fangespiel erwarten darf, an welchem das Interesse durch den verkleideten Diener noch erhöht zu werden verspricht.

Die erste Vermutung Cherrys, welcher der Vater die Kassette übergibt, geht dahin, die beiden seien Straßenräuber, und das sich daran knüpfende Gespräch läßt uns einen lehrreichen Einblick in das Verhältnis gewinnen, in welchem die Wirte oft zu den Rittern der Landstraße standen. Daß viele Wirte tatsächlich mit diesen Gesellen im Einverständnisse waren, nicht nur die Hehler der geraubten Gegenstände machten und diese verwerteten, sondern auch den Gaunern wertvolle Aufschlüsse über die Gäste gaben und manche andere Dienste leisteten, beweisen die Bekenntnisse einiger reuiger Straßenräuber vor ihrer Hinrichtung, ja Macaulay spricht sogar von einer Proklamation, *„warning the innkeepers that the eye of the government was upon them. Their criminal connivance, it was affirmed, enabled banditti to infest the roads with impunity"*. Cherry spricht direkt von *„our gang"* und *„our fraternity"*. Wie weit die Mitwirkung der Wirtsleute geht, zeigen wohl erst spätere Szenen, aber daß ein Einverständnis besteht, wird uns schon hier klar. Da Aimwell nicht zu „ihrer Bande"

gehört, machen sie sich kein Gewissen daraus, ihn zu verraten, nur müssen sie schlau zu Werke gehen und erst Beweise in die Hand bekommen. Dazu muß der Diener ausgeholt werden. Dieser ist (nach Aimwells Angabe) ein Freund eines guten Tropfens und liebt auch die Weiber. Da ist ein Arbeitsfeld für Boniface und Cherry.

Cherry wendet ein: „*Father, would you have me give my secret for his?*“ Doch Boniface kennt keine Skrupel, wo es sich um einen Verdienst handelt: „*Consider, child, there's two hundred pound to boot. Mind your business.*“ Das Mädchen spricht uns aus dem Herzen, da sie ihrem Vater nachruft: „*What a rogue is my father!*“

Grillparzer (Cottasche Ausgabe von Sauer, Band XIII, p. 69) meint: „Bonifaz soll nicht geradezu der Spießgeselle von Räubern sein, wohl aber bestimmte Vermutungen über das Handwerk seiner zweideutigen Gäste haben.“ Schon gegen jenes sträubt sich sein Zartgefühl, wie sehr hätte er erst über die Niedertracht eines Vaters empört sein müssen, der die Ehre seiner Tochter ohne Gewissensskrupel um £ 200 verkaufen möchte! Diese Stelle scheint Grillparzer übersehen oder in seiner Bearbeitung nicht gefunden zu haben, sonst hätte er kaum darüber geschwiegen. Daß der Inhaber eines an der Landstraße gelegenen Gasthofes mit den zu jener Zeit immer noch von einem romantischen Schimmer umwobenen Straßenräubern gemeinsame Sache macht, würde für den sich in die Begriffe der damaligen Epoche hineindenkenden Leser kein zwingender Anlaß sein, sich von Boniface mit Abscheu abzuwenden, dessen Charakter bekäme dadurch keinen schwarzen Fleck; aber der Antrag, den er seiner Tochter macht, stempelt ihn in jedermanns Augen zu einem rohen Egoisten, dem jedes sittliche Gefühl abgeht, in dessen Brust auch die wärmende Flamme der Familienliebe durch die kalten Strahlen der Habsucht und des Geschäfts-Interesses erstickt worden ist.

Freilich könnte man den Dichter verteidigen wollen, indem man einwendete: „Ja, wenn auch Boniface den moralischen Abscheu des Zuschauers erweckt, kann er darum doch eine aus dem Leben gegriffene Figur sein und dem Dichter darf doch nicht verwehrt werden, auch das

Moralisch-Häßliche darzustellen.“ Daß solche Fälle im Leben vorgekommen sind und vorkommen, könnte nur ein unverbesserlicher Optimist bestreiten, der seine Augen vor der Wirklichkeit mit Absicht verschließt. Auch die Darstellung des Moralisch-Häßlichen gehört in die Domäne des Dichters, daran läßt sich ebensowenig deuteln. Wie aber, wenn dieser eine Zug im Charakter des Wirtes gar nicht zu den anderen passen, sich durchaus nicht in das Gesamtbild einfügen wollte, ja wenn er direkt anderen vom Dichter sorgsam herausgearbeiteten Zügen widerstritte? Dann hätte der Dichter nicht gegen die Gesetze der Moral gesündigt, sondern gegen die der Ästhetik, die ein harmonisches Ganze verlangen, und für diese Sünde gibt es keine Absolution. Der Wirt ist geschwätzig, neugierig, auf seinen Vorteil bedacht und in dieser Beziehung vielleicht nicht zu skrupulös, er ist im Einverständnisse mit Strauchrittern, aber im Grunde ist er doch eine gutmütige Natur und der Egoismus hat nicht so sehr alle besseren Regungen in ihm unterdrückt, daß er seine Tochter zu verkuppeln im stande wäre.

Sollten wir ihn dazu für fähig halten, so müßte er vor uns dastehen als ein finsterer, verschlossener und von dem Gedanken an das Geld beherrschter Geselle, der mißtrauisch auch seine nächsten Angehörigen für seine Feinde ansieht, eine Art Harpagon, und selbst dann müßte es ein gewaltiger Anreiz sein, er müßte etwas Großes zu erreichen Aussicht haben oder aber in drückendster Not sein, aus der ihm nur so Erlösung winkte, daß er das „*secret*“ seiner Tochter verhandelte. Von all dem ist aber in unserem Falle auch nicht die Spur da. Was winkt dem Alten, wenn der Coup gelingt? Vielleicht die bei ihm aufbewahrten £ 200, und wenn er schon Archer sein Geheimnis nicht auf andere Weise entlocken zu können glaubt als durch ein Weib — muß es gerade seine Tochter sein, die er zu diesem Geschäfte ausersieht und muß er es gleich in dieser ordinären Form tun? Genügte es nicht, ihr zu sagen: „Sei freundlich mit dem Diener, vielleicht bringst du das Geheimnis heraus!“ Cherry hält sich wohl nicht für des Alten Tochter, aber der Vater zweifelt an seiner Vaterschaft nicht, so daß auch dieser Milderungs- oder Entschuldigungsgrund wegfällt.

Zur Anknüpfung der Beziehungen zwischen Archer und Cherry war die so gestellte Forderung des Vaters gleichfalls nicht notwendig. Für den Charakter Cherrys hinwiederum ist es wichtig, daß ihre sittliche Empörung über das rohe Ansinnen des Vaters besonders darum so hell auflodert, weil sie sich einem Diener hingeben soll, es bricht bei dem Mädchen auch hier wieder die Großmannssucht durch. Darum fühlt sie sich verletzt, als der Diener Archer ihr im letzten Teile des ersten Aktes mit einer fast frechen Vertraulichkeit naht, und als er dem stolzen Mädchen unverblümt gesteht, er denke darüber nach, wie er „*should make love to you*", als er sie mit „*child*" anspricht, da weist sie ihn mit hoheitsvoller Würde in die Schranken des Anstandes zurück: „*Child! manners! If you kept a little more distance, friend, it would become you much better!*" Doch Archer weiß auch solchen Weibern beizukommen, Stolz erwidert er mit Stolz. „*Distance! good night, sauce-box*", ruft er gekränkt und geht. Das wirkt. Cherry muß sich leise gestehen: „*A pretty fellow! I like his pride*"; sie ruft ihn zurück und entschuldigt sich sogar. Nun setzt Archer dem eitlen Mädchen mit Schmeicheleien zu, ja er bittet sie sogar in Versen um ihre Gunst in einem recht netten Liedchen, in welchem er von der schönen Wirtstochter mit dem strahlenden Blicke und der schmucken, eng anliegenden Kleidung das Beste verlangt, was sie dem Gaste kredenzen könne: ihre Liebe. Archer wird immer kühner, auf ihre Frage: „*Will you give me that song, sir?*" antwortet er: „*Ay, my dear, take it while 'tis warm*" und küßt sie. Ihren gemachten Unwillen darüber beschwichtigt er, indem er sie eine Venus nennt, auf deren Lippen ein Schwarm von Liebesgöttern throne. Cherry kann sich das Wesen dieses Mannes mit seinem Stande gar nicht zusammenreimen: „*This fellow is misbegotten as well as I.*" Archer hat das Mädchen so bezaubert, daß sie sich erst spät ihrer Mission erinnert, doch weicht er ihren Fragen geschickt aus und beantwortet sie lieber mit Küssen, die ihr so wenig unangenehm sind, daß sie beim Weggehen mit dem scheinbar abwehrenden: „*Offer to follow me one step, if you dare*", den Liebhaber zur Verfolgung des Abenteuers ermutigt. Archer erfaßt auch sofort den Sinn dieser

Drohung und will sich als *„knight-errant“* von Fortunen führen lassen.

Der erste Akt hat vor allem kulturhistorisches Interesse. Wir werden mit dem Wirt und dessen Tochter bekannt, wir lernen das Treiben in einem Landstraßengasthofe zu jener Zeit kennen, erfahren, was es dem mit der *Flying Coach* ankommenden Gaste für Bequemlichkeiten und Genüsse bot, welche Gefahren das Reisen auf der Landstraße in sich schloß und welche Beziehungen oft zwischen dem Gastwirt und den Rittern der Straße herrschten. Aber auch die Handlung wird geschickt vorbereitet, und zwar eine Handlung, der man, verglichen mit den üblichen Lustspielhandlungen jener Zeit, selbst das Verdienst der Originalität nicht absprechen kann. In diesen kleinstädtischen Gasthof kommen zwei Londoner Lebemänner auf der Suche nach reichen Kleinstädterinnen, welche ihre zerrütteten Finanzen rangieren sollen, und indem sie als Herr und Diener reisen, umgeben sie sich mit einem Geheimnisse, an dessen Enthüllung der Dichter offenbar die kleinstädtische Neugierde in den folgenden Akten wird arbeiten lassen. Zunächst erwecken sie den Verdacht, als seien sie Straßenräuber, wodurch wieder Cherry und Archer einander nähergebracht werden, deren Beziehungen jedoch gegen den Willen von Boniface und Cherry selbst sofort einen Charakter annehmen, der Cherrys Mission in den Hintergrund treten läßt. Aimwells und Archers Auftreten in der Kleinstadt gibt sehr natürlich den Anstoß zu Spiel und Gegenspiel: zu ersterem, wo sie aktiv eingreifen, um zu ihrem Ziele zu gelangen; zu letzterem, indem sie die passiven Helden des kleinstädtischen Interesses werden. Die Exposition konnte in diesem Akte ganz zwanglos von dem geschwätzigen Wirte den philosophierenden Freunden gegeben werden und so hat dieser Akt, ohne selbst von der Handlung mehr zu bringen als das erste *Tête-à-Tête* zwischen Archer und Cherry, nach allen Seiten hin vorbereitet und das Interesse angeregt.

Zweiter Akt.

Es ist am Tage des Herrn und sowohl in dem aus dem ersten Akte bekannten Gasthofe als auch in dem stattlichen

Herrensitze des Squire Sullen und der Lady Bountiful rüstet man zum Kirchgange. Doch was die Gattin des Squire im Gotteshause sucht, ist ganz verschieden von dem, was unsern Aimwell hineintreibt. Aus der Schilderung des Wirtes kennen wir erstere als eine „*fine London lady*", die erst seit kurzem an den Squire verheiratet ist. Wie Boniface diesen charakterisiert hat, kann es uns nicht überraschen, Mrs. Sullen über ihre unglückliche Ehe jammern zu hören. Sie will an irgendeinem Orte Gott näher sein, um ihm ihr Leid zu klagen, denn nur dieser könne ihr helfen. Die verwöhnte reiche Londonerin langweilt sich in dem Neste entsetzlich. Zu essen und zu trinken hat sie wohl und auch an Kleidern braucht sie sich nichts abgehen zu lassen, aber „*do you take me, madam, for an hospital child, that I must sit down, and bless my benefactors for meat, drink and clothes?*"

Nach Vergnügungen und Zerstreuungen lechzt ihre Seele. Was das Land an sogenannten Vergnügungen bietet, sagt ihrer Natur nicht zu: „*Country pleasures! racks and torments! Dost think, child, that my limbs were made for leaping of ditches and clambering over stiles? or that my parents, wisely foreseeing my future happiness in country pleasures, had early instructed me in rural accomplishments of drinking fat ale, playing at whisk, and smoking tobacco with my husband? or of spreading of plasters, browing of dietdrinks and stilling rosemarywater, with the good old gentlewoman my mother-in-law?*" Ihre Schwägerin Dorinda, die Schwester des Squire, vor der die unglückliche Frau ihr Herz ausschüttet, hat recht, wenn sie sagt: „*I could wish, indeed, that . . . your taste were a little less refined.*" Diese raffinierte Großstädterin hat nur Spott und Verachtung für die Dichter und Philosophen, die als das höchste Menschenglück die Ruhe des Landlebens preisen. Die armen Kerle hatten einfach kein Geld, um die Vergnügungen der Großstadt zu genießen. Übrigens mögen ja diese dichterischen Liebespaare, diese Korydons und Phillis, auf der blumigen Wiese am murmelnden Bache wirklich reines Liebesglück genossen haben, denn sie waren ja nicht verheiratet.

Aber bisher will sich das Gefühl des Mitleids in unserer Brust nicht regen. Das Los der Mrs. Sullen teilen tausend

andere junge Frauen, die aus dem Boden der Großstadt in das Erdreich der Kleinstadt verpflanzt werden, und es währt nicht lange, so haben sie sich in die neuen Verhältnisse hineingefunden. Das Unglück der Frau, wenn es auf nichts anderes zurückgeht, würde kaum einen tauglichen Stoff zu einem tragischen Konflikt ergeben, man könnte höchstens die Schwierigkeit, mit der sie sich während der ersten Zeit in das fremde und kleinliche Milieu hineinlebt, und die dabei aufeinanderplatzenden Gegensätze von Stadt und Land für das Lustspiel oder die Posse verwerten. Doch das war des Dichters Absicht nicht, das Unglück seiner Heldin will er ernst genommen wissen; darum muß er es tiefer begründen.

Was der Frau am leichtesten und schnellsten für die verlorenen Freuden der Großstadt Ersatz bieten könnte, ein trautes Heim im Kreise liebender und geliebter Personen, einen angenehmen, wenn auch eng begrenzten Pflichtenkreis hat die Ungunst des Geschickes der reichen Dame versagt, ja sie hat ihr einen Gatten an die Seite gegeben, der sie das Eheleben als eine Hölle auf Erden empfinden läßt, deren Qualen in dem kleinen und langweiligen Lichfield nicht einmal durch die lärmenden Vergnügungen der Hauptstadt betäubt werden können. Erst da wir Einblick in das schreckliche Eheleben dieser Dame gewonnen haben, hören wir mitleidsvoll ihren Schrei nach London, erst aus den Gluten der Ehehölle dringend, schneidet uns der Ruf nach dem Himmel London ins Herz. Darum malt auch der Dichter mit derber, aber ergreifender Realistik ihre Martern aus: „*O sister, sister! if ever you marry, beware of a sullen, silent sot, one that 's always musing, but never thinks. There 's some diversion in a talking blockhead, and since a woman must wear chains, I would have the pleasure of hearing 'em rattle a little . . . He came home this morning at his usual hour of four, wakened me out of a sweet dream of something else, by tumbling over the teatable, which he broke all to pieces; after his man and he had rolled about the room, like sick passengers in a storm, he comes flounce into bed, dead as a salmon into a fishmonger's basket; his feet cold as ice, his breath hot as a furnace, and his hands and his face as greasy as his flannel nightcap. O matrimony! He tosses up the clothes*

with a barbarous swing over his shoulders, disorders the whole economy of my bed, leaves me half naked, and my whole night's comfort is the tuneable serenade of that wakeful nightingale, his nose! Oh, the pleasure of counting the melancholy clock by a snoring husband!"

Daß dem Manne ein solches Betragen zuzumuten ist, zeigt seine Begegnung mit seiner Frau. Auf deren freundliche Einladung, mit ihr Tee oder Kaffee zu trinken oder mit ihr zur Kirche zu gehen, hat er keine anderen Antworten als: „*No, Psha!*" Ja auf die letzte Frage erwidert er, indem er nach seinem Diener Scrub ruft, welchen er, jedem Gespräche mit den Weibern ausweichend, fragt, was für einen Tag der Woche man habe. Den Sonntagmorgen will er nicht in der Kirche, sondern in der *Hall* vor einer Wildpastete und einem Kruge starken Bieres zubringen. Seinem Weibe Genugtuung zu geben für sein rohes Benehmen in der Nacht zuvor, wozu ihn Dorinda auffordert, fällt ihm gar nicht ein. Er soll sich entschuldigen, daß er betrunken war? Er kann sich's doch leisten. Gefällt das seiner Frau nicht, so ist es ihm umso lieber. In weitere Erörterungen läßt er sich nicht ein.

Diesen rohen Säufer will Mrs. Sullen eifersüchtig machen, indem sie den Grafen Bellair, einen der gefangenen französischen Offiziere, welcher ihr den Hof macht, scheinbar begünstigt. Sie geht nämlich von dem Prinzipe aus: „*Women are like pictures, of no value in the hands of a fool, till he hears men of sense bid high for the purchase.*" Mit Recht wendet die kluge Dorinda ein, die Voraussetzung der Eifersucht sei Leidenschaft und zu dieser werde der für jedes andere Gefühl abgestumpfte Trunkenbold durch keinerlei Intrige zu erwärmen sein. Mrs. Sullen verschließt sich der Wahrheit dieses Einwandes nicht, es herrscht gegenseitig zwischen den Ehegatten eine unüberwindliche Abneigung. Aber vielleicht erreicht sie durch ihr *Stratagem* doch wenigstens so viel, daß er der Welt gegenüber etwas Liebenswürdigkeit und Freundlichkeit heuchelt, sie würde sich ja wie tausend andere Frauen schließlich damit begnügen, eine glückliche Frau zu s c h e i n e n, wenn sie es schon nicht s e i n kann. Freilich wäre es auch möglich, daß den Squire Sullen die Liebschaft seiner Frau in helle

Wut versetzte; auch damit wäre ihr geholfen, denn das würde doch zur Scheidung und zur Erlösung von ihrem Martyrium führen. Bei alldem will sie als anständige Frau keinen Schritt über die Grenzen der Ehre hinaus tun, sie legt ihre Ehre in die Hände Dorindens, welche sie verlassen darf, sobald sie ihr Wort bricht.

Die Argumentation der unglücklichen Frau ist nicht über jeden Einwand erhaben. Sie ist zwar schon vierzehn Monate verheiratet, aber ihren Gatten scheint sie doch noch nicht genau zu kennen, wenn sie seine Eifersucht wecken will. Ebensowenig kann sie von ihm erwarten, daß er von seinen rohen Manieren lassen werde, um nach außen hin den Schein eines glücklichen Ehelebens zu verbreiten. Ja selbst daß er wütend werden könnte, wenn er seine Frau mit einem Liebhaber beisammen träfe, ist bei ihm kaum anzunehmen, wohl aber könnte er in diesem Falle in die Scheidung willigen, ja sogar darauf dringen, da er trotz der schlechten Behandlung, die seine Frau von ihm erfährt, und trotzdem er durch seine Lebensweise und seinen Verkehr die Würde des Landedelmannes und Friedensrichters nicht wahrt, doch nicht vor der Welt als Hahnrei wird dastehen wollen. Es entspricht ganz seinem Charakter, was er an einer andern Stelle (III, 3) sagt: „*Look'ee, madam, don't think that my anger proceeds from any concern I have for your honour, but for my own, and if you can contrive any way of being a whore without making me a cuckold, do it, and welcome!*" Was sie durch ihre Intrige einzig und allein erreichen könnte, wäre die Scheidung, dazu bedürfte es aber dieser nicht.

Sie sucht einfach nach einer Zerstreuung in ihrer Trübsal, das Verhältnis mit dem galanten französischen Offizier bietet ihr eine solche, doch das will sie sich nicht eingestehen. Richtig ist wohl, daß sie mit dieser Liebschaft auch ihren Gatten ein bißchen ärgern, sich an ihm für seine Gleichgültigkeit, ja Roheit rächen will, ja sie bespricht sogar mit Dorinden, allerdings nicht vor uns, einen Feldzugsplan, wie sie den Gatten zum Zeugen eines *Tête-à-Tête* zwischen ihr und dem Grafen machen werden, aber über Zweck und Ziel des Ganzen sind sie sich nicht klar. Der Dichter wollte uns nur eine Verwicklung mehr bringen,

aber so recht einfügen will sich dieser Plan nicht in das Ganze. Es würde der Einheitlichkeit der Handlung förderlicher gewesen sein, wenn die rohe Behandlung seitens des Squire in Mrs. Sullen den Wunsch gezeitigt hätte, ihren Gatten durch ein scheinbares Liebesspiel zur Scheidung zu drängen, und sie in diesem Seelenzustande mit den Londoner Beaux zusammengekommen wäre, deren einer sie sogar in Versuchung gebracht hätte, über die Grenzen der Anständigkeit, die sie sich gesteckt, hinauszugehen. Das Zwischenspiel mit dem Count Bellair erscheint überflüssig. Im zweiten Akte tritt er übrigens noch nicht auf, da ist der Dichter vollauf damit beschäftigt, uns die Charaktere des Ehepaares zu enthüllen.

Fitzgibbon meint in der Einleitung zu seiner Ausgabe des Stückes *(Temple Dramatists)*, das Vorbild unseres Squire sei John Brute in Vanbrughs *The Provoked Wife* gewesen. Die Situation ist wohl in beiden Stücken ähnlich. Auch Lady Brute fühlt sich in ihrer Ehe mit dem Schlemmer und Trunkenbold Sir John Brute unglücklich, auch sie treibt so ihr Gatte indirekt zur Pflege anderer Beziehungen, wobei sie allerdings ernstlich an einen Ehebruch denkt. Doch finden sich derartige Situationen auch bei anderen Lustspieldichtern jener Zeit, z. B. bei Congreve in *The Old Bachelor*, so daß Farquhar nicht gerade bei Vanbrugh eine Anleihe gemacht haben muß. Die Ähnlichkeit der Situationen, ja die Möglichkeit einer Beeinflussung unseres Stückes durch das ein Jahrzehnt früher aufgeführte Vanbrughs sei ohneweiters zugegeben; doch die behauptete Ähnlichkeit der beiden Charaktere besteht lediglich darin, daß John Brute und Squire Sullen beide Trunkenbolde sind und ihre Frauen schlecht behandeln. Daß unser Junker einen Haß gegen alle anständigen und tugendhaften Frauen hegt und von ihnen nichts wissen will; daß die einzige Damengesellschaft, in der er sich wohl fühlt, *„four generous whores, with Betty Sands at the head of 'm"* sind (Wiener Beiträge zur englischen Philologie, VII, Dametz, John Vanbrughs Leben und Werke, p. 135), wie der Held des Vanbrughschen Stückes; daß unser Junker eine unüberwindliche Abneigung und Furcht vor dem Duell hat, von dem Prinzip ausgehend: *„A living dog is better than a*

dead lion"; daß er überhaupt lärmt und tollt, kann nicht behauptet werden. Squire Sullen ist ein stiller Zecher, der seine Frau nicht einmal beschimpft und beflegelt wie sein angebliches Vorbild, der nur in seiner angeborenen und durch die Trunkenheit gesteigerten Roheit wie in seiner Gleichgültigkeit, ja Abneigung gegen sein Weib (daß er sich mit anderen Weibern abgibt, davon hören wir nichts), einer verwöhnten Londonerin unerträglich werden muß. Daß die Squires als Freunde des Weines und als etwas roh hingestellt werden, ist etwas den Restaurationskomödien Gemeinsames und über dieses Gemeinsame hinaus geht die Ähnlichkeit unseres Helden mit dem Vanbrughschen nicht, ja es sind sogar einzelne Züge dieses stereotypen Bildes von Farquhar schärfer individuell umrissen worden, so daß sein Squire Sullen mit Fug und Recht als Originalfigur gelten kann.

Mrs. Sullen ist zwar eine Großstadtpflanze und hat nach Lichfield die Verachtung alles Kleinstädtischen sowie einen gewissen Hang zum Ironisieren mitgebracht, sie tut mit Vorliebe blasiert, ist es wohl auch ein wenig, aber sie gehört nicht mehr zu jenen Sumpfpflanzen, welche in der guten Gesellschaft von London kurze Zeit vorher noch so üppig emporschossen. Farquhar hat diese Geschöpfe einer raffinierten Immoralität niemals recht mögen, ihm war selbst rohe Natur lieber, wenn sie nur die Farbe der Gesundheit an sich trug; darum ist er aus der Großstadt geflüchtet und hat uns in die Provinz hinausgeführt. Nun geht er einen Schritt weiter, London kommt in die Provinz, nicht um sich über die beschränkten Tugendbegriffe der Kleinstädter oder über die naive Ungeniertheit der ländlichen Bevölkerung lustig zu machen, sondern eine Londoner Dame sagt in allem Ernst, sie wolle über die Grenzen der Ehre nicht hinaus, sie sagt es, ohne daß darüber gewitzelt wird. Auch in früheren Schöpfungen Farquhars sind wir Frauen begegnet, die ihre Tugend nicht preisgeben wollten, aber wenigstens in ihren Reden glaubten sie frivol und lasziv sein zu müssen; Mrs. Sullen ist auch schon im Reden anständig geworden, ohne daß sie darum zimperlich wurde.

Sie ist ein Frauenzimmer, das ihren Teil von den Vergnügungen des Lebens zu genießen sich berechtigt

fühlt, das von ihrer Lebenslust und ihrem ungestillten Liebesdrang zu Abenteuern fortgerissen wird, in die sie sich einläßt mit dem festen Vorsatze, ihre Tugend zu bewahren, aber mit einem Körper, durch dessen Adern warmes Blut rollt. Eine gewisse hier durch die trüben Erfahrungen in der Ehe erklärliche Melancholie steht der schönen jungen Frau nicht übel, deren Grundsätze die Intrigen der folgenden Szenen des Stückes auf eine harte Probe stellen sollen.

Mrs. Sullen gehört nicht mehr zu jenen naiven Weibern, welche ein gewisser Instinkt innerhalb der Grenzen des Weibes hält, in ihr arbeitet die Reflexion gegen die sinnlichen Anwandlungen und sie schätzt mit erschreckender Klarheit das Kräfteverhältnis zwischen den streitenden Parteien Kopf und Herz ab, wenn sie (IV, 2) sagt: „*Look'ee, sister, I have no supernatural gifts — I can't swear I could resist the temptation; though I can safely promise to avoid it; and that's as much as the best of us can do.*“ Im Munde eines Weibes, das kurz vorher ihr tiefes Weh in dem Schmerzensschrei ausklingen ließ: „*And must the fair apartment of my breast be made a stable for a brute to lie in?*“, ist dieses Bekenntnis wertvoller als tugendseliges Gesalbader, weil es, aus scharfer Selbstbeobachtung hervorgegangen, tiefen Einblick in die Menschennatur verrät und in weiser Mäßigung nach keiner Seite hin ins Extrem verfällt, umso fester den Willen zum Guten bekundend, je mehr sie vom Gefühl der menschlichen Schwäche durchdrungen ist. In Mrs. Sullen, dem seiner Schwäche sich wohl bewußten und doch sittlichen Weibe, hat sich Farquhar über sich selbst erhoben, indem er an die Stelle der unbewußten, natürlichen Sittlichkeit die auf die Reflexion und Kultur aufgebaute Moralität setzt. Seine Mrs. Sullen spricht infolgedessen keine Zoten mehr, aber nach wie vor bleibt Farquhar der unversöhnliche Gegner jener durch das andere Extrem sündigenden Richtung, welche in England immer mehr an Boden gewann. Von der Wildheit der Natur zum ruhigen Ebenmaße der Humanität emporgestiegen, verschmäht er es, in der Manier seiner Rivalen dem Auditorium, das sich gern rühren läßt, Tränenbäche zu entlocken, und gerade darum wirkt das schöne Be-

kenntnis der Mrs. Sullen in seiner Einfachheit so ergreifend, weil es wahr und menschlich ist.

Das gequälte Frauenherz sucht im Gotteshause Trost für seinen Schmerz, der Londoner Beau Aimwell will in der Kirche einen Goldfisch fangen. Seitensprünge gestattet ihm der auf seinen Vorteil bedachte Archer ohnehin nicht, auf die Tochter des Wirtes darf Aimwell kein Auge werfen, will er sich seinen „Diener" nicht zum Feinde machen, der zuerst für sich und dann für seinen Herrn buhlt. Aimwell muß ans *„business"* und wo könnte ein Fremder sicherer die allgemeine Aufmerksamkeit erregen als beim Sonntagsgottesdienste in einer kleinen Stadt? Aimwell malt sich im voraus im Geiste die Szene in der Kirche aus: *„The appearance of a stranger in a country church draws as many gazers as a blazing star; no sooner he comes into the cathedral, but a train of whispers runs buzzing round the congregation in a moment. Who is he? Whence comes he? Do you know him? Then I, sir, tips me the verger with half-a-crown; he pockets the simony, and inducts me into the best pew in the church; I pull out my snuff-box, turn myself round, bow to the bishop or the dean, if he be the commanding officer; single out a beauty, rivet both my eyes to hers, set my nose a-bleeding by the strength of imagination, and show the whole church my concern, by my endeavouring to hide it; after the sermon, the whole town gives me to her for a lover, and by persuading the lady that I am a-dying for her, the tables are turned, and she in good earnest falls in love with me."* Überdies ist der gute Tom gut angezogen und macht eine hübsche Figur; warum sollte es ihm da nicht gelingen, in der Kirche einen Anknüpfungspunkt zu finden? Wir Zuschauer wissen außerdem von dem Dichter, welche weibliche Gesellschaft sich im Gotteshause befindet, und erwarten mit Spannung, daß die beiden Parteien endlich miteinander in Fühlung treten.

Doch nachdem der Dichter uns so weit neugierig gemacht hat, bricht er nach einem bekannten dramatischen Kunstgriff plötzlich ab und unterhält uns im letzten Teile des zweiten Aktes mit den Erlebnissen der minder frommen Gesellschaft, welche im Wirtshause zurückgeblieben ist. Die Luft ist rein, es kann demnach Mr. Gibbet, einer von der „Bande" des Wirtes, seine Diebsbeute abliefern kommen.

Cherry übernimmt von dem übrigens sehr galanten Straßenräuber einen Sack mit £ 200, den sie zu dem übrigen legen soll, überdies drei Trau- oder Trauerringe („*'tis much the same, you know*"), zwei Schwerter mit silbernem Gefäße, ein Diamantenhalsband und eine goldene Uhr. Ohne jeden Skrupel machen Boniface und Cherry die Diebshehler, ja ersterer fragt ganz ungeniert, was es Neues gebe, worauf Gibbet, schlauer als der Wirt, ihn mit den Worten abfertigt: „*No matter, ask no questions, all fair and honourable.*"

Diese Szene hatte Grillparzer wahrscheinlich im Auge, als er das Verhältnis zwischen dem Wirte und den Rittern von der Straße diskreter behandelt wünschte. Dieses offene Fraternisieren mit den Gaunern macht dem Charakter des Wirtes ebensowenig Ehre wie seiner Klugheit. Mit schmunzelndem Behagen nimmt er die Eröffnungen entgegen, mit denen Gibbet die Übergabe jedes einzelnen Beutestückes begleitet. Die Schwerter mit den Silbergefäßen nahm er Gesellen ab, die von ihren Schwertern niemals etwas anderes zeigen als die Gefäße, die goldene Uhr raubte er der Frau eines Pfandverleihers, die sie hinwiederum von einer Dame von Stand haben mußte, da noch das Wappen auf dem Gehäuse zu sehen ist. Mit den £ 200 wollte eine Frau ihrem Gatten durchbrennen; auf dem Wege nach Irland traf sie das Verhängnis; aber ihre rührende Klage über die schlechte Behandlung, die sie von ihrem Gatten erfahren hatte, bewog den edelmütigen Räuber, ihr eine halbe Krone zu lassen.

Diese Schilderung, im Tone gutmütig-schalkhaften Humors gehalten, hat trotzdem ihre tiefere Bedeutung. Wie der Straßenräuber jener Zeit sein Geschäft auffaßte, mag man deutlich aus der Aufzählung der Personen ersehen, welche seine Opfer wurden. Gegenüber feigen Höflingen, die durch Kriechen und Schmeicheln zu Macht und Ehre gelangt sind, kämpft ein Gibbet für die Ansprüche der eigenen Kraft und Tüchtigkeit, welche von jenen negiert werden. Wucherischen Pfandverleihern jagt er ohne Skrupel den Raub ab, den sie an einem verkrachten Adel verübt haben; falscher Scham und Prüderie reißt er mit Vorliebe die Maske von der Stirn. So fühlt sich der Räuber als ein Kämpe für die Enterbten des Glückes gegen die Beschützer

des Unrechtes und die Inhaber der Macht. Er führt Krieg gegen die Gesellschaft, welche ihn aus ihren Reihen gestoßen hat, und unterscheidet genau zwischen den Personen der Überfallenen. Den Armen und Bedrückten gegenüber kann der Räuber, der mehr ist als ein gemeiner Dieb, sogar sehr großmütig sein; wie es denn tatsächlich auch in der Chronik des englischen Räuberwesens keine Seltenheit ist, daß sich einzelne Gegenden mit ihren Räubern sehr gut vertrugen, ja gegen eine Abgabe sogar von diesen geschützt wurden. Die Rolle, welche der Räuber den Mächtigen und Reichen gegenüber zu spielen sich einbildet, hat auch Farquhar im Geiste der Zeit aufgefaßt und wiedergegeben. Sein Gibbet ist kein gemeiner Dieb, dieser Eindruck wird auch später nicht gestört, da er mit seinen Spießgesellen den Einbruch in Herrenhäuser plant und ausführt. Freilich wohnt dem englischen Räuber etwas Gemütliches, man möchte sagen Spießbürgerliches inne, welches ihn von dem düsteren Wesen eines Karl Moor oder dem grimmigen, bärbeißigen Humor anderer deutscher Straßenhelden wesentlich unterscheidet und den sozialen Hintergrund weniger deutlich hervortreten läßt. Gibbet denkt z. B. ernstlich daran, wenn der Einbruch im Herrenhause die ersehnten Früchte getragen habe, sich ins Privatleben zurückzuziehen und — ein grimmiger Seitenhieb auf die Ehrlichkeit bei Hofe — sich ein schönes Amt im königlichen Haushalt zu kaufen. Boniface möchte ihm dann seine Tochter zur Frau geben (IV, 2).

Zum zweitenmale beschäftigt sich Farquhar mit der Charakteristik von Räubern. Doch in dem Schlußakte des Lustspiels *The Inconstant* sind es ganz herabgekommene Halsabschneider, die in Gemeinschaft mit einem liederlichen Frauenzimmer auf den Gimpelfang ausgehen und auch vor einem Mord nicht zurückschrecken, und wenn sich diese immerhin noch etwas Ritterlichkeit gewahrt haben, so würden unsere Ritter von der Landstraße es sich doch entschieden verbitten, mit den Bravos in einem Atem genannt zu werden.

Gibbet will nun den gleichfalls zu Hause gebliebenen Archer über dessen Herrn ausforschen, nachdem ihm der Wirt seinen Verdacht mitgeteilt hat. Aber Archers ein-

silbige Antworten sind sehr wenig befriedigend und bestärken sie beide in ihrem Verdachte, da an das Erteilen von so geschickt ausweichenden Antworten nur ein abgefeimter Schurke gewöhnt sein könne, der sich schon des öfteren vor den Richtern verteidigt habe.

Wie der erste Akt, schließt auch der zweite mit einer Liebesszene zwischen Archer und Cherry. Sie beginnt mit dem sogenannten Liebeskatechismus. Archer fragt das Mädchen, ob sie den Katechismus, den er sie „*last night*" lehrte, bereits studiert habe, und examiniert sie hierauf. „Die Liebe ist ich weiß nicht was, sie kommt ich weiß nicht wie und geht ich weiß nicht wann", sagt die gelehrige Schülerin her. Daß die Liebe durch die Augen eintritt, kann sie ohne Anstoß sagen, doch wie die Antwort auf die Frage: „Wo geht die Liebe hinaus?" lauten muß, kann man daraus schließen, daß die keineswegs prüde Cherry sie zu geben sich geniert. „*The objects of that passion are youth, beauty, and clean linen, the two last are fashionable in nature, and the third at court. The signs and tokens of love are a stealing look, a stammering tongue, words improbable, designs impossible, and actions impracticable. To obtain his mistress, a lover must adore the person that disdains him, he must bribe the chambermaid that betrays him, and court the footman that laughs at him. He must treat his enemies with respect, his friends with indifference, and all the world with contempt; he must suffer much, and fear more, he must desire much, and hope little, in short, he must embrace his ruin, and throw himself away*", dies sind zusammengefaßt die Antworten des Mädchens. Im weiteren hat sie den Widerspruch zu lösen, wieso die Liebe, die doch ein Kind sei, einen Mann beherrsche. Die Erwiderung ist ebensowenig geistreich wie fein: „Weil ein Kind das Ende der Liebe ist." So endet *Love's Catechism*, erklärt Archer.

Man sieht auf den ersten Blick, daß dieser Katechismus ein Einschub ist, bestimmt, den Gaumen des Publikums in der alten Weise zu kitzeln. Tatsächlich fand ich das Original dieses Intermezzos im *British Museum*. In den Jahren 1706 und 1707 erschienen fünf miteinander im Zusammenhang stehende Schriften:

1. *The Fifteen Comforts of Matrimony* (1706) [in Versen];

2. *The Fifteen Comforts of Cuckoldom, Written by a noted cuckold* (1706);

3. *The Fifteen Plagues of a Maiden-Head, Written by Madam B . . . . . le* (1707);

4. *The Maid's Vindication, or The Fifteen Comforts of being a Maid* (1707);

5. *Love's Catechism: Compiled by the Author of the Recruiting Officer for the Use and Benefit of all Young Batchelors, Maids, and Widows, that are inclinable to change their Condition* (1707).

Dieser *Catechism* ist ein Dialog zwischen Tom und Betty, und was wir in Farquhars Lustspiel lesen, ist ein wörtlicher Abdruck des ersten Teiles des obgenannten Dialoges, nur fügt der Dichter in dem Stücke belobende oder tadelnde Bemerkungen über die Schülerin ein und unterbricht die Prüfung durch gegebene und genommene Küsse. Dagegen fehlt in *The Beaux' Stratagem* der Teil des Dialoges, welcher sich mit der Ehe beschäftigt, sowie der *Batchelor's Song*, mit dem in dem vorerwähnten Büchlein der Katechismus der Liebe schließt. Das vorhandene Material berechtigt zu dem Schlusse, Farquhar habe, angeregt durch die früher zitierten Publikationen, mit seinem Katechismus in die literarische Fehde eingegriffen, und zwar bevor er sein letztes Lustspiel schrieb. Aus dem Büchlein habe dann ein Teil des Liebeskatechismus seinen Weg in das Stück gefunden. Die Annahme, daß der Liebeskatechismus aus dem Drama genommen und in erweiterter Form gesondert herausgegeben wurde, erscheint schon darum hinfällig, weil auf dem Titelblatte des Sonderdruckes nur von dem Autor des *Recruiting Officer* gesprochen wird, während der Name des letzten Lustspiels gewiß auf demselben nicht gefehlt haben würde, wenn es bereits seine großen Erfolge auf der Bühne erzielt hätte. Ferner wissen wir ja aus der Biographie des Dichters, daß er nach Vollendung seines Stückes nicht mehr in der Lage war, etwas zu kompilieren (hier nicht in dem gewöhnlichen Sinne, der die Selbständigkeit ausschließt), und daß es von ihm und nicht etwa von Fremden kompiliert wurde, sagt dasselbe Titelblatt ausdrücklich. Den Zweck, welchen Farquhar damit verfolgte, daß er den Katechismus in unsere Szene einfügte, hat er

bei seinem Publikum gewiß erreicht, und wenn man auch diesen Teil sofort als nicht organischen Einschub erkannt, so muß doch zugegeben werden, daß er recht geschickt eingeschoben ist.

Auch schließt er sehr natürlich ab: „*And now, my dear, we'll go in and make my master's bed.*“ Dazu will sich aber Cherry nicht hergeben, ehe Archer den Schleier des Geheimnisses gelüftet hat, welcher seine Person umhüllt. Daß er kein Diener ist, davon haben sie seine Manieren und Reden nahezu überzeugt; aber wäre er es doch, dann hätte er von ihr nichts zu hoffen, denn nichts kann sie jemals locken, was das Kleid der Sklaverei trägt, in der sie zwar geboren ist, die sie aber nichtsdestoweniger oder gerade deshalb umso glühender haßt. Die Antwort Archers kommt aus dem gequälten Herzen des im Leben so oft und am bittersten kurz vor seinem Lebensende zurückgesetzten und betrogenen Dichters, sie ist ein Aufschrei, in welchem sich das gepreßte Herz des Sterbenden noch einmal Luft macht: „*You must know, then, that I am born a gentleman, my education was liberal; but I went to London, a younger brother, fell into the hands of sharpers, who stripped me of my money, my friends disowned me, and my necessity brings me to what you see.*“ Mit dieser Auskunft begnügt sich Cherry, ja sie will sogar dem geliebten Manne £ 2000 — das ist die Summe, welche die Räuber bei ihr in Verwahrung haben — geben, damit er sofort die unwürdige Livree ablegen könne; aber vorher muß er sie heiraten, einen Geistlichen will sie sofort besorgen. Ist die Zeremonie vollzogen, dann will sie „*make the bed*“.

Dagegen, eine Wirtstochter zu heiraten, sträubt sich sein Stolz doch, und da das Mädchen merkt, wie er sich windet, geht es tief gekränkt ab, nachdem es schnell gefaßt seine Niederlage damit maskiert hat, daß es erklärt, es habe durch diese Finte sich nur über seinen wahren Stand Gewißheit verschaffen wollen. Wäre er in der Tat ein Gentleman, so hätte er sich keinen Augenblick besonnen, das Geld unter jeder Bedingung zu nehmen, nur um die entehrende Livree nicht länger tragen zu müssen. So schmerzlich aber auch der Schlag ist, den er gegen ihr Herz geführt hat, sie ist ihm doch zu gut, um sein Verderben zu wünschen,

und es drängt sie, ihn vor dem Vater zu warnen. Mit der Versicherung: *„Be satisfied that no discovery I make shall ever hurt you“* geht sie ab, um Archer den Akt mit ein paar Worten schließen zu lassen, welche ein Loblied auf den Stolz sind:

„For whatsoe'er the sages charge on pride,
The angels' fall, and twenty faults beside,
On earth, I'm sure, 'mong us of mortal calling,
Pride saves man oft, and woman too from falling.“

An Handlung ist auch dieser Akt nicht reich. Mrs. Sullen offenbart ihr Leid und ihren Plan, ihm ein Ende zu bereiten, und verschwindet mit Dorinden in die Kirche. Ebendahin geht Aimwell auf Eroberung aus. Die beiden Parteien marschieren in dem Akte gewissermaßen nur zu dem von der Manöverleitung als Kampfgebiet vorausbestimmten Orte. Erst im nächsten Akte bekommen die Gegner, die — zum Unterschiede von manövrierenden Korps — bisher von ihrer Gegnerschaft, ja ihrer gegenseitigen Existenz nichts wissen, einander zum erstenmale zu Gesichte. Ein Stück Handlung ist es zum mindesten und auch kulturhistorisch interessant, wie der Räuber mit der Beute kommt und Archer ausholen will, wie auch das Rendezvous Archer-Cherry nach dem Plane des Wirtes ebenfalls dem letzteren Zwecke dienen soll, während die in des Mädchens Brust erwachte Liebe die Neugierde und den Eifer Cherrys nach dieser Richtung hin allerdings nur erhöht, aber uns keinen Moment im Zweifel darüber läßt, daß die Früchte ihres Spürsinns nicht dem Vater in den Schoß fallen werden. Man merkt schon hier, was dieses Stück so wesentlich von den früheren Farquhar-Stücken unterscheidet. Das wilde Springen von Handlung zu Handlung, die bisweilen verwirrende Fülle des Gebotenen war vielen seiner früheren Schöpfungen eigen; diesmal geht er mit Ruhe und Stetigkeit Schritt für Schritt vorwärts, frei von nervöser Hast, mit sichtlichem Behagen bei der Ausmalung der Einzelheiten verweilend und den Dialog in breiter Ausführlichkeit hinfließen lassend. Daß dabei das Drama nicht gar zu dürr an Handlung werde, dafür sorgt das dramatische Blut, das in unseres Dichters Adern

rollt. So hinterläßt z. B. dieser zweite Akt in seiner langsamen und planmäßigen Vorbereitung interessanter Verwicklungen einen sehr angenehmen Eindruck.

Dritter Akt.

Hinter den Kulissen haben die Parteien einander zum erstenmale zu Gesicht bekommen. Da der Vorhang aufgeht, können wir nur aus der seltsamen Erregung Dorindens schließen, daß der Anblick Aimwells und die ihr von diesem in der Kirche geschenkte Aufmerksamkeit auf ihr Herz einen tiefen Eindruck gemacht haben. Jetzt ist Mrs. Sullen erst mit ihr zufrieden; da sich ihr Herz der Liebe geöffnet, ist sie eine mitfühlende, verständnisvolle Vertraute in Herzensangelegenheiten. Ein eigentümliches, bis zum körperlichen Unwohlsein gesteigertes Unbehagen, eine scheue Ängstlichkeit des bisher in sich gefestigten Wesens vor einem mit unwiderstehlicher Gewalt in ihre Ruhe dringenden Etwas macht bald einem fast begeisterten Glücksgefühl Platz, da das Bild des geliebten Mannes durch das verständige Wort der Freundin aus seinem Gewahrsam in der reinen Mädchenseele an das Licht des Tages gefördert wird. So gar nichts Kokettes und Gemachtes lag in seiner Haltung und in seinem Wesen, seine Blicke starrten nicht auf sie, sie schweiften durch den Raum, aber man merkte es, daß er das andere nur physisch sah, in der Tat aber für seine Augen in dem ganzen Gotteshause nichts existierte als sie. Dabei lag in seinen Blicken und Mienen etwas so Bescheidenes, daß er seinen größten Stolz darin zu sehen schien, zu den Füßen seiner Schönen zu sterben, und doch wieder etwas Stolzes und Hoheitsvolles, das sich gegen jede andere Sklaverei aufbäumte. Ja die begeisterte Dorinda geht in ihren Phantasien so weit, daß sie ausruft: „*I saw him too, sister, and with an air that shone methought, like rays about his person.*“

Wer dieser Halbgott sei, soll Scrub erkunden. Dorinda charakterisiert diesen Diener, indem sie sagt: „*This fellow has a world of simplicity, and some cunning, the first hides the latter by abundance.*“ Er ist einer von der bekannten Spezies der dumm-pfiffigen Bedienten, der, von einem guten Komiker

gegeben, immer auf das Publikum wirkt. Schon sein erster Bericht über die Resultate seiner Nachforschungen muß laute Heiterkeit erregen: „*In the first place I inquired who the gentleman was; they told me he was a stranger. Secondly, I asked what the gentleman was; they answered and said, that they never saw him before. Thirdly, I inquired what countryman he was; they replied, 'twas more than they knew. Fourthly, I demanded whence he came; their answer was, they could not tell. And fifthly, I asked whither he went; and they replied, they knew nothing of the matter, — and this is all I could learn.*" Seiner eigenen Ansicht nach muß Aimwell ein Jesuit sein, weil er seine Pferde stets gesattelt hält und sein Diener französisch spricht. Seiner Bewunderung für die reich geschmückte Livree Archers, für dessen Stulpenstiefel sowie den Spazierstock mit dem Silbergriff, der, an einem Knopfe des Rockes baumelnd, fast die Knöchel erreiche (er schildert da die damalige Tracht der Londoner *Captains*, wenn sie keinen Dienst hatten), leiht er in urdrolligen Worten Ausdruck und bringt die komische Wirkung auf den Höhepunkt, da er den „*foppish*" Gang des Dieners auf der Bühne nachahmt, die er, die Hände in den Taschen, ein paarmal in der Weise durchmißt.

Schon aus Scrubs bisherigem Auftreten sehen wir, wie richtig ihn Dorinda beurteilt hat. Von Natur aus nicht sehr findig, macht er sich durch seine Reden und Handlungen oft lächerlich. Er merkt, daß man über ihn lacht und sich dabei sehr gut unterhält, und in seiner Gutmütigkeit übertreibt er seine Dummheit und erzielt dann, indem er den dummen August spielt, beabsichtigte komische Effekte, aber er nimmt diese Maske auch vors Gesicht, wenn er etwas Ernstes erreichen will. So scharf die Gegensätze zu sein scheinen, welche in seinem Wesen liegen, wird doch der Schauspieler die Rolle kaum anders auffassen können, wenn sie dankbar sein soll, und wenn er sich nur ein bißchen im Leben umsieht, wird er unter dem Volke sehr viele Originale dieses Charakters finden.

Scrub soll noch einmal sein Glück versuchen, diesmal aber mit vorgeschriebener Marschroute. Er wird angewiesen, den Bedienten Martin zu sich auf eine Flasche Bier einzuladen und ihn auszufragen. Da die Damen aber in seine

Schlauheit doch zu wenig Vertrauen setzen, verabreden sie, während die beiden Diener in dem um diese Zeit ganz menschenleeren Hause plaudern und zechen, wie zufällig zurückzukehren und Martin selbst ins Gebet zu nehmen.

Die dritte Szene bringt die Ausführung dieses Planes. Scrub braucht seinen Scharfsinn nicht sonderlich anzustrengen, Archer weiß, was er von ihm will, und Aimwell, der, wie wir aus der zweiten Szene erfahren, ebenfalls ganz begeistert aus der Kirche zurückgekommen ist, ist diese Gelegenheit, mit Dorinden wenigstens indirekt in Beziehungen zu treten, höchst willkommen. Archer erzählt also, sein Herr sei der Lord Viscount Aimwell und habe wegen eines Duells aus London flüchten müssen. Dies gibt dem Dichter Gelegenheit, die Duellforderungen auf dem Lande zu persiflieren. Wird ein solcher Herr vom Lande zum Duell gefordert, so erzählt er es zunächst seinem Weibe und dieses den Dienstboten, welche ihrerseits dafür Sorge tragen, daß es die Pächter erfahren, und in einer halben Stunde steht die ganze Grafschaft unter Waffen, um zwei Leute zu hindern, das zu tun, wozu keiner von ihnen Lust hat. Farquhar hat sich bei anderen Anlässen öfters über das Duellunwesen in London lustig gemacht. Diese Stelle ist wohl keine Verteidigung des Duells, richtet sich aber doch gegen die feige, kleinliche Gesinnung sowie gegen die Tratschsucht und Aufbauschungsbegierde des Kleinstädters. Da das Geheimnis so schnell draußen ist, hat Scrub eigentlich nichts mehr zu tun, aber wie in diesem Stücke schon öfter, kehrt sich das Verhältnis auf einmal um: Archer sucht jetzt ihn auszuholen, indem er vorsichtig nach den Geheimnissen der Damen fragt. Er geht jedoch etwas zu schnell vor, Scrub merkt die Absicht, stellt sich nach seiner Gewohnheit dümmer, als er ist, und erzählt scheinbar im tiefsten Vertrauen, daß er Gipsy, die verschlagene Zofe des Hauses, bis zum Wahnsinn liebe, aber von ihr furchtbar terrorisiert und dabei überdies zum Narren gehalten werde, seitdem ein katholischer Priester aus Frankreich mit den Offizieren herübergekommen sei, der sich im Herrenhause wie in der Gunst Gipsys festgesetzt habe. Bald kommen sie jedoch wieder auf die Verhältnisse im Herrenhause zu sprechen, und indem Archer, seinen früheren

Fehler wieder gutmachend, jetzt vorsichtig zurückhält und den andern in die Hitze des Erzählens bringt, hat er ihn endlich so weit, daß Scrub erzählt, zwischen dem französischen Grafen und Mrs. Sullen bestehe eine „*confederacy*", dagegen habe Dorinda keinen Liebhaber. Mit einer humoristischen Aufzählung der verschiedenen Funktionen, welche der arme Scrub an den einzelnen Tagen der Woche zu versehen habe, schließt der erste Teil dieser Szene: „*Ah Lord help you! I'll tell you, of a Monday I drive the coach, of a Tuesday I drive the plough, on Wednesday I follow the hounds, a Thursday I dun the tenants, on Friday I go to market, on Saturday I draw warrants, and a Sunday I draw beer.*" Einen wesentlich andern Charakter nimmt die Szene an, da Dorinda und Mrs. Sullen ihrem Plane gemäß sich persönlich mit dem Diener einlassen. Die Ausdrucksweise Martins ist galant, geist- und witzreich, nur mitunter gar zu sehr gesucht und gekünstelt. Er trinkt kein Bier, nur Tee oder ein wenig Wein mit Wasser, der Arzt hat ihm das als Heilmittel gegen den Spleen verordnet und der Spleen ist kein Privilegium der Leute von Stand mehr, sondern „*like all other fashions it wears out, and so descends to their servants*". So ungezwungen sich diese geistreiche Bemerkung aus dem Gespräche ergibt, so wenig wird man umhin können, die folgende gezwungen geistreich zu finden: „*I believe, it (the spleen) proceeds from some melancholy particles in the blood, occasioned by the stagnation of wages.*" In ergötzlicher Übertreibung macht er sich über die Damen lustig, die ihre Dienerschaft mit hunderterlei ganz konfusen Aufträgen völlig aus dem Geleise bringen: „*My Lady Howd'ye, the last mistress I served, called me up one morning, and told me: Martin, go to my Lady Allnight with my humble service; tell her I was to wait on her ladyship yesterday, and left word with Mrs. Rebecca, that the preliminaries of the affair she knows of are stopped till we know the concurrence of the person that I know of, for which there are circumstances wanting which we shall accomodate at the old place; but that in the meantime there is a person about her ladyship, that from several hints and surmises, was accessory at a certain time to the disappointments that naturally attend things, that to her knowledge are of more importance . . .*" Ein von Bitter-

keit getränkter Witz des um seine Offiziersstelle betrogenen Dichters ist es, wenn Archer sagt: „*I had a lieutenancy offered me three or four times; but that is not bread, madam, I live much better as I do.*“

Auch in dem nun folgenden aus dreizehn vierzeiligen Strophen (*a b a b*, drei Hebungen, steigender Rhythmus, meist Anapäste) bestehenden *Song of a Trifle*, der z. B. in der mehrfach erwähnten Dubliner Ausgabe auch gesondert unter den Gedichten abgedruckt erscheint, findet schon der Autor der *Memoirs* Anspielungen auf den an dem Dichter verübten Betrug. In diesen *Memoirs* wird folgende Strophe zitiert:

„*But if you will go to the place*
Where Trifles abundantly breed,
The Levee will show you his Grace,
Makes promises, Trifles indeed.“

Die *Biographia Britannica* zitiert auch noch folgende drei Strophen zu gleichem Zwecke:

„*A Trifling Song you shall hear,*
Begun wit a Trifle, and ended:
All Trifling People draw near,
And I shall be nobly attended.

The Court is from Trifles secure,
Gold Keys are no Trifles, we see;
White Rods are no Trifles, I'm sure,
Whatever their Bearers may be.

A Coach, with six Footmen behind,
I count neither Trifle, nor Sin:
But, ye Gods, how oft do we find
A scandalous Trifle within!“

Außer der in den *Memoirs* zitierten ist die zweite der zuletzt angezogenen Strophen besonders wichtig, um auf die Person des wortbrüchigen Hofmannes zu schließen; denn daß auf diese schmutzige Affäre in den zwei Strophen wenigstens angespielt wird, ist nicht zu verkennen. Dieses Lied, 1706 oder 1707 geschrieben, ist nicht von vornherein

als Einlage gedacht. Daß es dem Drama erst später einverleibt wurde, beweist die etwas unbeholfene Art der Einfügung. Scrub erzählt ohne jeden Anlaß und Übergang, Martin singe ausgezeichnet, und dieser trägt auf Drängen der Damen hin das Lied vor.

Daß Martin kein Diener sein kann, wird den Damen schon im Laufe des Gesprächs klar und ganz besonders hat er auf Mrs. Sullens Herz tiefen Eindruck gemacht, sofort ist der französische Graf aus demselben verdrängt worden, soweit er überhaupt darin war. Aus einer für sich gemachten Äußerung Archers haben wir gleich am Anfange des Gesprächs erfahren, daß auch er gegen die Reize der jungen Frau nicht unempfindlich geblieben ist, aber weiter kommt es vorläufig nicht. Dorinden, welche in der Ungeduld ihres liebenden Herzens eine Zusammenkunft zwischen den beiden Paaren Dorinda-Aimwell und Mrs. Sullen-Archer herbeiführen möchte, ermahnt Mrs. Sullen zur Geduld: *„You country ladies give no quarter if once you be entered. Would you prevent their desires, and give the fellows no wishing time? Look'ee, Dorinda, if my Lord Aimwell loves you or deserves you, he'll find a way to see you, and there we must leave it. My business comes now upon the tapis.“*

Dieses Geschäft kommt an der Stelle eigentlich deplaciert vor. Jetzt, da man der weiteren Entwicklung der Affäre Archer-Mrs. Sullen mit Spannung entgegensieht, will Mrs. Sullen den ihr nunmehr noch viel gleichgültiger gewordenen französischen Grafen gegen ihren Mann ausspielen. Schon im zweiten Akte mußte die Zweckmäßigkeit dieses ganzen Komplotts in Zweifel gezogen werden, aber jetzt, da Mrs. Sullen wohl an alles eher denkt als an eine Versöhnung mit ihrem Gatten, könnte sie nur den Zweck haben, diesen zum Äußersten zu treiben, damit sie für Archer frei werde. Darüber müßte sie sich aber wenigstens halbwegs klar werden, was nach dem Inhalte der zwischen ihr und Dorinden gepflogenen Gespräche durchaus nicht der Fall zu sein scheint. Übrigens, abgesehen von der Unklarheit des mit der Intrige verfolgten Zweckes, muß deren Durchführung gerade an dieser Stelle den für die Dame keineswegs günstigen Gedanken wecken, daß Mrs. Sullen

einen Liebhaber dazu benutze, sie von dem verhaßten Gatten zu befreien, damit sie einem andern Liebhaber in die Arme stürzen könne.

Der Verlauf der Szene ist nur geeignet, unsere Bedenken zu steigern. Squire Sullen tritt ein, es entsteht ein kurzer Streit zwischen ihm und seiner Frau, dann verschwindet er, um dem Count Bellair Platz zu machen, welcher in dem aus den früheren Farquhar-Stücken bekannten geistreichelnden und galanten Tone seiner Angebeteten den Hof macht. Mrs. Sullen weiß, daß ihr Gatte dem zwischen ihr und Dorinden verabredeten Plane gemäß das Gespräch belauscht, und lenkt es darum so, daß der Squire recht unangenehme Dinge über sich zu hören bekommt. Da der Franzose, kühner geworden, Mrs. Sullen umfassen will, tritt der Ehegatte mit gezücktem Schwerte ein, doch überraschender wirkt es, daß Mrs. Sullen ihm eine Pistole entgegenhält mit den Worten: „*Do you hold!*“ Diese Waffe hat sie nach ihrer Erklärung zu sich gesteckt, um sich gegen etwaige Gewalt von Seite des Grafen zu schützen, aber auch, um diesen vor der Wut des Squire zu sichern. Trotz dieser Erklärung wird das Publikum die Situation grotesk finden und das Weib, welches mit der Pistole beim Rendezvous erscheint, kann nur den Eindruck verstärken, daß diese ganze Intrige nicht bloß überflüssig ist, sondern sogar den Gesamterfolg beeinträchtigt. Zu einem befriedigenden Schlusse kann sie ja ohnehin nicht führen. Wir hören die schon zitierte brutale Äußerung des Junkers, daß seine Frau eine Dirne sein könnte, wenn er darum nicht zum Hahnrei werden müßte; ja noch abstoßender ist seine Schlußäußerung: „Wenn du es schon nicht anders machen willst, dann laß wenigstens keinen Franzmann ‚*do you the favour*‘, denn ich hasse tödlich diese ganze Generation.“ Es ist ebensowenig von Versöhnung die Rede wie von Scheidung.

Wenn die Szene auf der englischen Bühne doch mit Applaus aufgenommen wurde, ist das auf Rechnung des von geschickter Mache zeugenden Schlusses zu setzen. Mrs. Sullen weist mit Würde den Franzosen in die Schranken und erklärt ihm, zu welcher Rolle sie ihn lediglich gebraucht habe. Mit den pathetischen Worten: „*I ask your pardon*,

sir, but I hope this will give you a taste of the virtue of the English ladies", verabschiedet sie den Liebhaber. Recht bezeichnend ist es für den Wandel im Geschmacke der Zeiten, in einem Farquhar-Stücke eine so feierliche Apotheose auf die Tugend des englischen Weibes zu finden. Aber noch einen Schlager hat der Dichter. Der Franzose trägt seine Niederlage mit guter Manier und verbirgt seinen Ärger, indem er, ein Liedchen pfeifend, abgeht. Ihm ruft Mrs. Sullen die auf Theaterwirkung berechneten Worte nach: „*There goes the true humour of his nation — resentment with good manners, and the height of anger in a song!*" Mit einer wehmutsvollen Betrachtung über die Erfolglosigkeit der Intrige und die Schlechtigkeit der Menschen, welche die im ganzen Weltall herrschende Harmonie in ihrem Zusammenleben stören, schließt diese Szene und mit ihr der Akt.

Der eine der beiden *Beaux*, nämlich Aimwell, hat im Verlaufe des ganzen Aktes nichts zu tun als in einer kurzen Szene seinem Entzücken über Dorinda begeisterten Ausdruck zu leihen, sein Freund Archer, überhaupt von den beiden der energischere und aktivere Charakter, arbeitet für beide. Um Aimwell nicht ganz aus unserer Erinnerung zu löschen, flicht der Dichter eine Episode ein. Aimwell langweilt sich, nachdem Archer zu Scrub gegangen ist, und fragt den Wirt, ob nicht irgendeine erträgliche Gesellschaft im Hause sei. Boniface, dessen sehnsüchtiges Verlangen, über die beiden Fremden etwas Sicheres zu erfahren, noch immer nicht befriedigt ist, ergreift gierig diesen Anlaß. In seinem Gasthofe wohnt ein Kapitän, der vor ungefähr einer Stunde angekommen ist (er meint Gibbet); wenn der Herr wünsche, so werde er diesen ersuchen, mit Aimwell zu sprechen, nur müßte er ihm sagen, wer der Herr sei, der den Wunsch nach seiner Gesellschaft geäußert habe. „*Ha, that stroke was well thrown in*", bemerkt Aimwell leise und weicht natürlich einer bestimmten Antwort aus.

Gibbet versucht nun sein Glück bei dem Herrn, nachdem er vorher bei dem Diener nichts ausgerichtet hat. Er ist nach den Andeutungen des Wirtes noch immer in dem Glauben befangen, er sitze einem Straßenräuber gegenüber,

nur daraus läßt es sich erklären, daß er in seinen Anspielungen so deutlich wird. Er gehört einem *„marching regiment, an old corps“* an, sagt er zweideutig. Sein Rock ist wohl schon etwas abgetragen, aber er diente lange in den Kolonien, stets stellte man ihn auf die schwierigsten Posten; wäre er nicht ein Mann von Ehre und ein glühender Patriot, dem das Wohl seines Landes über alles geht, so würde er diesen Rock schon lange ausgezogen haben. In diesem Punkte ist er aber Römer. Aimwell hat den Gesellen während der ganzen Zeit genau gemustert, und schon da das Wort *Roman* von den Lippen des Räubers kommt, ist er sich so weit über den Charakter seines Gesellschafters klar, daß er weiß, er habe es mit einer gescheiterten Existenz zu tun, mit einem Glücksritter, dessen Wandel nicht zu gründlich geprüft werden dürfe. Seine Antwort bezeugt dies. Wenigstens scheint mir die auch von Stephanie in seiner Bearbeitung des Stückes gewählte Deutung der Stelle: *„One of the first (Romans)“*, die entsprechende zu sein. Dort sagt Strick (Gibbet): „Ich denke in diesem Falle wie die Römer.“ Aimwell erwidert (für sich): „Wie die ersten Römer dachten, oder ich müßte mich sehr irren“ (Raub der Sabinerinnen).

Übrigens erinnert er sich, Gibbet in Wills Café gesehen zu haben, und weit davon entfernt, dies in Abrede zu stellen, fügt der Räuber mit einem gewissen Selbstbewußtsein hinzu, er habe auch bei White verkehrt. Macaulay hat diese Stelle zitiert als Beleg dafür, daß der Straßenräuber *„held an aristocratical position in the community of thieves, appeared at fashionable coffee-houses and gaming-houses, and betted with men of quality on the race ground“ (History of England,* vol. I, p. 376). Fast zum Greifen deutlich ist, was er über seine *„company“* sagt. Seine Kompagnie will noch am selben Abend im Gasthofe eintreffen, er marschiert mit ihr quer durch das Land, sie ist sehr dünn, sie besteht nur aus drei Mann. Es ist wirklich ärgerlich, wenn Aimwell ihn noch immer nicht verstehen und diese Vertraulichkeiten nicht mit der wenigstens verblümten Enthüllung seines eigenen Berufes belohnen will. Er wählt eine andere Taktik. Er macht Anspielungen, daß er wisse, mit wem er es zu tun habe, spricht direkt von Straßen-

räubern, vor denen man sich hüten müsse, seinen wahren Namen und Stand zu verraten; aber nichts will verfangen, er bringt nichts heraus, im Gegenteil, Aimwell rückt zuletzt mit der direkten Frage heraus: *„And pray, sir, what is your profession?“*

Soviel eine gute Darstellung aus dieser Szene machen kann und jedenfalls auch gemacht hat, an etwas fehlt es ihr, was die Wirkung um ein bedeutendes gesteigert hätte und was besonders für den Leser von großer Bedeutung ist. Die Situation, daß ein Straßenräuber in der Maske eines Kapitäns einen Londoner *Beau*, den er für einen Berufsgenossen hält, durch vertrauliche Andeutungen über sich selbst zu einer mehr oder weniger offenen Erklärung bringen will und daß der andere, welcher von vornherein den Kapitän mit argwöhnischem Auge betrachtet, dessen Bemerkungen zu seinen Schlüssen benutzt, ohne aber auch nur zu ahnen, wofür er angesehen wird und welchem Zwecke diese Bemerkungen dienen sollen — diese Situation verlangt einen sorgsam gegliederten und mit aller Feinheit geführten Dialog, damit alles, was an komischer Wirkung in ihr liegt, zur vollen Geltung komme; und dieser Anforderung konnte Farquhar nicht in vollem Maße gerecht werden. Man gewinnt den Eindruck, hier eine jener Stellen vor sich zu haben, welche er in dem *Advertisement* entschuldigt: *„The reader may find some faults in this play, which my illness prevented the amending of.“* Er hätte gewiß an diesem Dialoge noch manches gefeilt; ob er aber die Aufgabe, die einen Congreve verlangte, glücklich gelöst hätte, bleibt immerhin fraglich.

Ein Zusammenhang dieser Szene mit der Handlung besteht insofern, als die Bemühungen Gibbets einen neuerlichen Versuch darstellen, das Inkognito der Fremden zu lüften, und sich in diesem Sinne an Cherrys und Gibbets Versuche bei Archer anreihen.

Da das Gespräch am kritischen Punkte angelangt ist, tritt Foigard ein, über den uns der Wirt unmittelbar vorher verrät, daß er ein katholischer Priester, der Kaplan der französischen Offiziere und in Brüssel geboren ist. Aus der Bemerkung Gibbets: *„A Frenchman and a priest! I won't be seen in his company, sir; I have a value for my reputation,*

sir", hört man den unversöhnlichen Haß des reformierten England gegen das katholische Frankreich heraus, mit dem es gerade damals wiederum im Kriege lag. Wir erinnern uns, schon bei einer andern Gelegenheit aus dem Munde Scrubs vernommen zu haben, daß sich dieser Priester in das Herrenhaus einzudrängen wußte und dort nicht nur für seine leiblichen Bedürfnisse sorgt, sondern auch intrigiert. Schon durch all dies recht schlecht eingeführt, verdirbt er es sich vollends bei uns, da er den Mund auftut und wir in dem „*Saave you, gentlemens, bote*" den wohlbekannten *Brogue* des Iren (wenigstens des Farquharschen) hören. Aimwell ruft aus: „*A foreigner! a downright Teague, by this light!*" und treibt den angeblich in Brüssel geborenen, in Frankreich erzogenen und dem Könige von Spanien untertänigen Foigard unbarmherzig in die Enge. Der Priester kann keinen Bescheid darüber geben, wie der spanische König heiße, dessen Untertan er sei, da beendigt die Einladung zum *Dinner* den begonnenen Streit. Über Foigard eingehender zu sprechen, dazu wird sich erst im folgenden Akte die Gelegenheit bieten. Diese Szene ist rein episodischer Natur und könnte ganz wohl entfallen, wenn sie nicht immerhin eines gewissen komischen Effektes sicher wäre. Ob, wie Grillparzer meint, der Charakter des Foigard überhaupt aus dem Stücke zu streichen wäre, wird erst beurteilt werden können, wenn wir im folgenden sehen werden, welche Rolle dieser Geistliche in der Handlung spielen soll.

Dieser Akt bringt also die deplacierte und auch an und für sich zwecklose Intrige der Mrs. Sullen; in den ersten Szenen läßt er nur den Eindruck sehen, den das Zusammentreffen in der Kirche auf Dorinda und Aimwell gemacht hat, im folgenden beginnt aber schon die Rekognoszierungs- und Annäherungstätigkeit der weiblichen Partei, was von der andern Seite hinwiederum zu ihren Zwecken benutzt wird, wobei Archer und Mrs. Sullen aneinander ihre Herzen verlieren. Über dieses Stadium hinaus ist die Handlung am Schlusse des dritten Aktes noch nicht gediehen; die Episoden müssen für etwas mehr Leben und Komik auf der Bühne sorgen.

Vierter Akt.

Endlich lernen wir das *Stratagem* der *Beaux* kennen. Vorher müssen wir allerdings abermals die Klagen der Mrs. Sullen über ihre „türkische“ Sklaverei in England, dem Lande der Weiberfreiheit, über uns ergehen lassen, wofür wir freilich durch die Ordinations-Szene entschädigt werden, welche in starker, auf ein Clown-Publikum berechneter Charge einen recht charakteristischen Beitrag zu dem Kapitel liefern könnte, das sich über die Medizin jener Tage, über die Ansichten und den Aberglauben des Volkes sowie über Wundärzte und -ärztinnen verbreiten würde. An komischer Wirkung gewinnt diese Szene durch den ersten Teil, indem nämlich Mrs. Sullen, von einem Bauernweibe für ihre Schwiegermutter gehalten, an deren Statt die Kur übernimmt und die Dummheit des Volkes wie die Art und Weise der Lady Bountiful mit der ätzenden Lauge ihres Spottes übergießt.

Die Bäuerin kommt eine Strecke von 17 Meilen, um ihres Gatten wehes Bein aus der Ferne kurieren zu lassen. Mrs. Sullen läßt sich ohne Umstände auf die Beinbehandlung ein, ja sie fragt nicht einmal nach dem bisherigen Verlaufe und den sichtbaren Symptomen der Krankheit, offenbar in der Überzeugung, daß sehr wenige Leute im stande sind, dem Arzte über eigene oder fremde Krankheiten einen klaren Bericht zu erstatten. Solch einen laienhaften Krankheitsbericht karikiert der Dichter etwas später folgendermaßen: „*It came first, as one might say, with a sort of dizziness in his foot, then he had a kind of laziness in his joints, and then his leg broke out, and then it swelled, and then it closed again and then it broke out again, and then it festered, and then it grew better, and then it grew worse again.*“ Mrs. Sullen schreibt ohne Kenntnis dieses Berichtes eine drastische Kur vor: „*You must lay your husband's leg upon a table, and with a chopping-knife you must lay it open, as broad as you can, then you must take out the bone, and beat the flesh soundly with a rolling pin, then take salt, pepper, cloves, mace and ginger, somme sweet-herbs, and season it very well, then roll it up like brawn, and put it into the oven for two hours.*“ Lady Bountiful, welche die Ordination weiter führt, macht wohl

nicht den Eindruck einer Scharlatanin, sie ist in ihrem Wirken still und bescheiden und arbeitet in dieser Sphäre, weil das Bedürfnis nach einer hilfreichen Tätigkeit im Interesse der Menschheit in ihr zu mächtig ist, aber vor ihren anatomischen und physiologischen Kenntnissen kann sie uns doch keinen Respekt abnötigen, ja der Dichter ist in der folgenden *Stratagem*-Szene grausam genug, das arme Medizinweib vor unseren Augen und Ohren von den mutwilligen Damen und dem Spitzbuben Archer zum besten halten zu lassen. Archer darf ihr z. B. erklären, die Hand ihrer Tochter sei etwas wärmer als die ihrige und die größere Hitze ziehe die Lebensgeister nach ihrer Richtung hin — gleichzeitig eine Verspottung der Theorie von den *„spirits"*, welche noch lange nachher in der Medizin ihren Spuk trieb. Mit allen ihren *„cordial waters"* und *„smell boxes"* ist die alte Dame doch nichts anderes als eine unwissende Kurpfuscherin, die aber nicht aus Gewinnsucht, sondern aus Hilfsbereitschaft kuriert, so daß wir ihr schließlich doch nicht gram sein können. Wenn sie von ihren Wunderkuren erzählt, werden wir lächelnd die Antwort geben, die der Dichter der Mrs. Sullen in den Mund legt: *„The patient's faith goes farther toward the miracle than your prescriptions."*

Wie kam aber Farquhar zu dem Charakter dieser adeligen Wunderdoktorin? Daß adelige oder überhaupt vornehme Damen mit einer gewissen Vorliebe ihre durch häusliche Geschäfte und Sorgen wenig gebundene Arbeitskraft und ihr Arbeitsbedürfnis in den Dienst der Kranken stellen, ist eine zu allen Zeiten beobachtete Erscheinung, ja es gibt Frauen, bei denen dieses Wohltunwollen zu einer Art Fieber wird, die darüber ihre eigenen Angelegenheiten vernachlässigen. Es ist nun nicht unmöglich, daß Farquhar eine solche Dame kennen lernte, die, auf dem Lande vereinsamt, die Muße ihrer alten Tage mit der Kurpfuscherei ausfüllte; dann hätte er aus dem Charakter die Idee zum *Stratagem* empfangen. Es könnte allerdings auch umgekehrt sein: das *Stratagem* wäre das Ursprüngliche und der Charakter der Lady Bountiful durch dieses gegeben, wobei wohl die Erinnerung an eine solche Dame den Zügen des Charakters individuelles Gepräge geliehen haben könnte.

Jedenfalls stehen das *Stratagem* und die Lady Bountiful in so enger Beziehung, daß eines ohne das andere nicht zu denken ist.

Das *Stratagem* ist nun folgendes:

Archer stürzt atemlos in das Herrenhaus und fragt nach der alten Lady. Sein Herr sei in der Nähe des Gebäudes, das er sich aus Neugierde habe von außen besehen wollen, von einem Anfalle ergriffen worden und liege nun bewußtlos draußen. Lady Bountiful eilt mit Archer hinaus, um den Kranken ins Haus bringen zu lassen. Mrs. Sullen klärt die naive Dorinda mit überlegener Ruhe über die Natur dieses Anfalles auf: „*Love's his distemper, and you must be the physician; put on all your charms, summon all your fire into your eyes, plant the whole artillery of your looks against his breast, and down with him!*"

Nachdem Aimwell, scheinbar in tiefer Ohnmacht, auf die Bühne gebracht worden ist, beginnt Archer sein Spiel. Er beschwört die jungen Damen, doch nicht untätig dazustehen. Dorinda muß ihre Hand in die des Bewußtlosen legen und kann einen Schmerzensschrei nicht unterdrücken, als sie den kräftigen Druck des vom Krampfe Befallenen spürt. Auch Archer fühlt plötzlich, daß ihn ein Unwohlsein befällt, und blickt dabei hilfeflehend auf den Arzt, von dem er sich Heilung verspricht, auf Mrs. Sullen. Die gute Lady gibt in ihren medizinischen Fragen den Ausgangspunkt für ein geistreiches und dabei doch nicht ins Geistreicheln verfallendes Wechselgespräch zwischen den Paaren, die einander näherkommen wollen, und die Auffassung der Liebe als einer Krankheit ergibt sich dabei von selbst.

Der Bericht, welchen Archer über die Entstehung und das Wesen der Krankheit seines Herrn gibt, gehört unstreitig zu den schönsten Stellen nicht bloß aus Farquhar, sondern aus den damaligen Dramatikern überhaupt. Die Krankheit befiel ihn zunächst in der Kirche: „*He was of a sudden touched with something in his eyes, which, at the first, he only felt, but could not tell whether 'twas pain or pleasure ... By soft degrees it grew and mounted to his brain, there his fancy caught it; there formed it so beautiful, and dressed it up in such gay, pleasing colours, that his transported appetite seized the fair idea, and straight conveyed it to his heart. That*

hospitable seat of life sent all its sanguine spirits forth to meet, and opened all its sluicy gates to take the stranger in."

Daß die alte Dame die wahre Bedeutung der Antworten auf ihre ärztlichen Fragen nicht versteht und z. B. auf die schöne Schilderung von dem Werden der Liebe mit dem Rezepte erwidert, Aimwell solle niemals ohne ein Riechfläschchen ausgehen, kann die Wirkung der Szene nur steigern, allerdings nach der komischen Seite hin. Während des Anfalles gestattet der vorgeschützte Krampf dem in Liebe erglühten Stutzer, die Hand seines Mädchens bis zur Schmerzhaftigkeit kräftig zu drücken; aus der Bewußtlosigkeit erwachend, darf er sich in dem geistigen Dämmern des Überganges zu völliger Klarheit der Sinne eine poetische Verherrlichung der Frauengestalt gestatten, die zuerst in sein verzücktes Auge fällt; er darf, ohne Anstand zu erregen, da er an der Küste von Elysium landet, die Göttin dieser glückseligen Gefilde, die schöne Proserpina, anbeten; niemand wird es dem Phantasierenden verdenken, wenn er hierauf Dorinda für Eurydice hält, deren unvergleichliche Schönheit nicht für immer zu verlieren, Orpheus das schwerste Opfer zu bringen suchte: die Holde auch nur einen Moment aus dem Auge zu lassen.

Zu sich gekommen, ist er wieder der korrekte Gentleman, dankt, entschuldigt sich und will gehen, offenbar vollständig überzeugt davon, daß er wird bleiben können. Übrigens, zur Sicherheit, bringt Archer der Lady bei, daß sein Herr noch der Erholung bedürfe, und während die Doktorin zu ihrer bäuerlichen Klientin in die Küche hinuntergeht, haben die beiden Paare, indem sie die Gemäldegalerie des Herrenhauses betrachten, Gelegenheit, sich auszusprechen, und wenigstens die männlichen Teile benutzen dieselbe reichlich.

Es folgt nun eine Doppelszene, ähnlich wie in Goethes *Faust* (Martha-Mephisto und Gretchen-Faust). Farquhar läßt auch zwei Paare an uns vorüberwandeln, aber der unbedeutende Aimwell macht Dorinden seine Liebesbeteuerungen nicht vor unseren Ohren, diese beiden „*make love in dumb show*". Interessanter ist das Werben des scharfsinnigen Archer um die Gunst der durch die Schule des Unglücks gegangenen gereifteren Mrs. Sullen. In dem englischen

Herrenhause hat man auch Sinn für Kunst. In der Galerie fehlen nicht Kopien der berühmten Le Brunschen Schlachtengemälde aus der Zeit des großen Alexander, deren Betrachtung den auf die Siege der englischen Truppen stolzen Briten zu dem Ausrufe veranlaßt: „*We want only a Le Brun, madam, to draw greater battles, and a greater general of our own. The Danube, madam, would make a greater figure in a picture than the Granicus; and we have our Ramilies to match their Arbela.*“

Ein Bild, das Ovid im Exil darstellt, lenkt das Gespräch auf das Gebiet der Liebe. Vor dem Porträt der Mrs. Sullen ergeht er sich in einer zwar überschwenglichen, aber auf das Frauenherz nicht unwirksamen Apotheose ihrer Schönheit, indem er das Porträt und das Original Zug für Zug miteinander vergleicht und den Maler ob seiner Verwegenheit ausschilt, daß er es gewagt habe, das unerreichbare Urbild auf die Leinwand bannen zu wollen.

Das Gemälde daneben zeigt, wie Salmoneus vom Blitze erschlagen wird, weil er damit geprahlt hat, er werde Jupiters Donner nachahmen. Dasselbe Schicksal hätte Mrs. Sullen dem kühnen Maler bereiten sollen. Der Dichter hat in sehr glücklicher Weise bei dieser Liebeswerbung das Banale vermieden, dem auszuweichen weder Aimwell noch Dorinda klug genug waren, und hat sehr hübsch die Gemälde zum Ausgangspunkte gewählt, ohne nach der andern Seite hin nach der Manier der Zeit durch Witzeln und Geistreicheln um jeden Preis dem Leser späterer Tage den Genuß an der Szene zu verderben, die in ihrem Schlusse eine ganz eigenartige Wendung nimmt.

Durch die halbgeöffnete Tür hat Archer in das Schlafgemach der Dame blicken können und das schöne Bett hat den ohnehin praktisch denkenden Stutzer sehr bald aus der griechischen Götter- und Heroenwelt in die Wirklichkeit zurückgeführt. Er möchte das Bett aus der Nähe betrachten: „*I think the quilt is the richest that ever I saw. I can't at this distance, madam, distinguish the figures of the embroidery; will you give me leave, madam?*“ Er tritt ein. Läßt er sich von einem unklaren Instinkte leiten, der ihm sagt, Mrs. Sullen werde ihm folgen? Sie tut es, aber kaum eingetreten, rennt sie verlegen aus dem Zimmer, sie flüchtet

vor sich selbst und ihren sinnlichen Trieben, laut nach Dorinden rufend, während Archer ihre Spur zu verfolgen sich vornimmt.

Grillparzer bemerkt zum Schlusse dieser Szene (Sauersche Ausgabe von Cotta, Bd. XIII, S. 69): „Die Szene in der Bildergalerie mag dahin gewendet werden, daß Archer, der mit Mrs. Sullen vom Ansehen der Bilder in die Stube zurückkommt, nachdem der Stoff ihres Gesprächs das Porträt ihrer Begleiterin war, durch die offene Seitentür in die Galerie zurückeilt, das Bild zu küssen." Dieser Vorschlag scheint mir dem Charakter Archers etwas Gewalt anzutun, eher würde sich dies für Aimwell schicken. Farquhars Darstellung halte ich für die richtigere. Er scheut nicht davor zurück, den Menschen zu zeigen, wie er ist, ihn den schweren Kampf zwischen der Gewalt der sinnlichen Triebe und den Geboten der Sitte vor uns kämpfen zu lassen, aber er hält sich auch hier wenigstens vom Sentimentalen fern.

Das *Stratagem* ist also insofern geglückt, als die *Beaux* mehr oder minder verhüllt ihren Gefühlen für die geliebten Wesen vor diesen selbst Ausdruck leihen und daß sie wohl aus gewissen Zeichen und Andeutungen den Schluß ziehen konnten, sie seien den Damen nicht gleichgültig. Da diese unter sich sind, wie am Schlusse der ersten Szene dieses Aktes, spricht aus jedem ihrer Worte der tiefe Eindruck, den die *Beaux* auf ihre Herzen gemacht haben, und speziell Dorinda sieht sich im Geiste schon als die reiche Lady Aimwell: *„There will be title, place, and precedence, the Park, the play, and the drawing-room, splendour, equipage, noise, and flambeaux — Hey, my Lady Aimwell's servants there! — Lights, lights to the stair! — My Lady Aimwell's coach put forward! — Stand by, make room for her ladyship!"* Das junge, nach den Genüssen der großen Welt lechzende Provinzmädchen schwelgt in wonneseligen Vorgenüssen ihres künftigen Glückes und ahnt gar nicht, welch schmerzliche Saite sie dadurch im Herzen ihrer unglücklichen Schwägerin anschlägt: *„Happy, happy sister! your angel has been watchful for your happiness, whilst mine has slept regardless of his charge. Long smiling years of circling joys for you, but not one hour for me."* Doch sie will nicht klagen, vielleicht bringt ihr Bruder, den sie erwartet und der weg war, als der Vater sie

verheiratete, Erlösung aus den Fesseln ihrer Ehe, bis dahin will sie ihrer Liebe zu Archer die Zügel des Anstandes anlegen. Die Szene schließt mit dem schon zitierten schönen Bekenntnis von Frauenschwäche und Frauentugend.

Gegenüber dem bis in die kleinsten Einzelheiten interessant durchgeführten *Stratagem* verlieren die anderen Szenen des Aktes, in deren Mittelpunkt Foigard steht, bedeutend, wenn sie auch an sich des Interesses nicht entbehren. Damit die Schlappe des Count Bellair wieder gutgemacht werde, beredet der Priester Gipsy, den Grafen am Abend heimlich ins Haus zu lassen und im Kabinett der Mrs. Sullen zu verstecken. Gipsy hat Bedenken, denn *„it would be both a sin and a shame, doctor"*. Der Priester bietet ihr 200 Louisdor für die Schande und für die Sünde will er ihr die Absolution geben. Die Annahme des Geldes, erwidert sie, könnte wie eine Bestechung ausschauen. Das Institut der Ohrenbeichte und der damit bisweilen getriebene Mißbrauch hat im früheren einen scharfen Hieb bekommen, mit der spitzfindigen katholischen Kirchendialektik rechnet der Dichter, welcher selbst mit Unlust theologische Studien getrieben hatte, scharf ab, indem er Foigard erwidern läßt: *„Dat is according as you shall tauk it. If you receive the money beforehand, 'twill be logice, a bribe; but if you stay till afterwards, 'twill be only a gratification."* Auf ihren Vorteil bedacht, entscheidet sich Gipsy für das *„logice"*, denn wenn sie auch das Geld im voraus nimmt, ihr Gewissen beschwichtigt der gewandte Dialektiker auf andere Weise. Ist es denn eine Sünde, wenn ein Mann in einem Kabinett ist? Er kann ja hineingehen, um zu beten. Ist es eine Sünde, wenn eine Dame sich in ihr Kabinett zurückzieht und zu Bette geht? Wenn nun die beiden Teile zusammentreffen, so sind s i e dafür verantwortlich. Nach diesen Meisterproben der Auslegungskunst muß Gipsy begeistert ausrufen: *„Well, doctor, your religion is so pure! Methinks I'm so easy after an absolution, and can sin afresh with so much security, that I am resolved to die a martyr to it."* Farquhar war auf die Geistlichkeit und den Katholizismus niemals gut zu sprechen, so scharfe Pfeile hat er aber nie zuvor gegen Institutionen und Vertreter dieser Kirche abgeschossen.

Übrigens ist dieses Gespräch von dem eifersüchtigen Scrub belauscht worden, welcher den Inhalt, soweit er ihn erfaßt hat, Archer verrät. Noch in diesem Akte erfolgt der Gegenzug. Foigard, den Aimwell nach seinem *Brogue* sofort als Iren erkannt hat und den Archer direkt zu kennen erklärt, wird von ihnen entlarvt und muß sein Wort geben, daß er Archer an Stelle des Grafen am Abende zur Mrs. Sullen führen werde. Die Foigard-Szenen werden so zu einem weiteren *Movens* der Handlung. Archer, der nach dem ersten, wenn auch kurzen Beisammensein mit Mrs. Sullen in deren Schlafzimmer die Verfolgung des Wildes nur umso ungestümer fortsetzt, kann nichts gelegener in den Wurf kommen als dieser Zufall.

In anderen Dramen der Restaurations- und Orangeperiode begegnet uns statt des schlechten und intriganten Priesters der arme Teufel im Priesterrocke, der sich gegen Geld und gute Worte zu den unmöglichsten Kopulierungsakten hergibt. Naturgemäß tritt das Persönliche bei solchen Charakteren ganz in den Hintergrund, sie tragen dementsprechend meist auch gar keinen besonderen Namen, sie sind die „*priests*" schlechtweg. Farquhar hat das lebhafte Interesse, welches die persönliche Note im Charakter des Intriganten weckt, nicht missen wollen, und um denselben nachher (fünfter Akt) zum gefügigen Diener der Kirche herabzudrücken, an die Stelle des Geldes die Gewalt treten lassen, welche die Entlarver des Betrügers über diesen gewonnen haben.

Damit kommen wir zu der dritten Komponente der Resultierenden Foigard: zu seinem Irentum, dessen Repräsentanten bei dem Iren Farquhar niemals in besonders günstigem Lichte erscheinen. Foigard ist ein Betrüger, aber ganz klar wird es uns nicht, worin sein Betrug besteht: ob er uns nur seine belgisch-französische Herkunft weismachen will und den Priesterrock mit Recht trägt oder ob auch dieser Schwindel ist. Vermutlich dachte der Dichter an das letztere, damit steht aber im Widerspruche, daß Foigard im fünften Akte von denen, die ihn entlarvt haben, zur Tröstung von Verbrechern und zu Kopulierungen designiert wird, welch letztere allerdings niemals zustandekommen. Das ist wieder eine jener kleinen

Unebenheiten, die zu glätten Meister Tod den armen Farquhar gehindert hat.

Diesen Foigard nun macht der Dichter mit glücklichem Griffe zum unfreiwilligen Liebesboten für Archer. Grillparzer hat über die Foigard-Szenen in diesem Akte ernstlich nachgedacht und kommt zu folgendem Resultate: „Es ist kein anderes Mittel: Foigard muß wegbleiben. Was ihn für Engländer ergötzlich macht, ist für Deutsche unverständlich und namentlich in Österreich, durch nichts Ähnliches zu ersetzen. Die Szene (vierter Akt), wo Archer ihn verkleidet zum Geständnis bringt, muß, ohne ihn, zwischen den beiden Freunden vorgehen und Archer Aimwell seinen Plan mitteilen, die beiden Franzosen an der Gartentür zu erwarten, ihnen den Schlüssel abzujagen und an ihrer Statt in Mrs. Sullens Schlafzimmer zu schleichen. Dann müßte wohl auch der Vorgang, durch den Scrub das Geheimnis erfährt, so bleiben, wie der deutsche Bearbeiter es umgestaltet hat. Ohnehin ist die Sache auf die letztere Art wirklich komisch."

Nach der Ansicht des deutschen Dramatikers schließt der *Brogue* Foigard von der deutschen Bühne aus, was wohl billig zu bezweifeln wäre. Daß ihn dieser *Brogue* für Engländer besonders ergötzlich macht, kann nicht bestritten werden; aber sollte diese Wirkung im Deutschen wirklich auch nicht annähernd zu erreichen sein? Bedenken religiöser Natur sind nach dem Text, der Stelle und der Person des Kritikers ausgeschlossen. Die Szene, wo Archer Foigard zum Geständnis bringt, leidet tatsächlich nicht an zu großer Klarheit, man erfährt nichts Näheres darüber, ob die vorgegebenen Beziehungen zwischen Archer und Foigard in ihrer Gänze erdichtet sind oder zum Teile auf Wahrheit beruhen, man bekommt von Foigard kein umfassendes Geständnis zu hören. Die Szene ist auch unzweifelhaft schlecht gebaut und verdankt ihren Erfolg meist dem *Brogue* und dem glücklichen Umstande, daß sie sich so gut in die Handlung einfügt, ja dieselbe gerade dort fördert, wo sie stillzustehen droht. Doch die von Grillparzer vorgeschlagene Lösung ist nur ein Notbehelf für den Fall, daß Foigard ganz wegbleibt. Ob sie die Wirkung der Farquharschen Lösung hätte, ist fraglich. Welchen deutschen Bearbeiter er im letzten Teile seiner Kritik meint, ist mir unbekannt.

Frankenberg gibt nichts als eine schülerhaft schlechte Übersetzung des Stückes (Bibliothek englischer Lustspieldichter, George Farquhars dramatische Werke von Siegmund Frankenberg, Leipzig, 1839), bei Leonhardi (Die Stuzerlist. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, für die deutsche Bühne aus dem Englischen übersetzt von Leonhardi, Berlin, 1782) ist nicht nur Foigard ganz weggeblieben, sondern auch der ganze Vorgang, durch den Scrub (Casper) das Geheimnis erfährt.

Wir sind nun darauf gefaßt, im nächsten Akte Archer bei Mrs. Sullen in der Nacht eindringen zu sehen, aber die Schlußszene des vierten Aktes stellt uns für dieselbe Nacht noch andern Besuch im Herrenhause in Aussicht. Die Entlarvung Foigards ist kurz vor Einbruch der Nacht geschehen. Einige Zeit später — es ist finster wie die Hölle und es bläst draußen wie der Teufel — gibt Boniface Gibbet und seinen Genossen Hounslow und Bagsbot die letzten Anweisungen zu dem geplanten Einbruche in das Herrenhaus. Der Squire ist im Wirtshaus, wo ihn ein paar andere von den Spitzbuben ohne Schwierigkeit festhalten werden; Scrub ist ein Feigling, reiche Beute winkt, drum: „*Why then, Tyburn, I defy thee!*“

Mit einer düsteren Perspektive für das Herrenhaus würde dieser Akt schließen, wenn wir nicht wüßten, daß auch Archer dort den Spuren der Liebe folgte und daß es demnach im Schlußakte zu einem Zusammenstoß zwischen den Stutzern und den Räubern kommen wird.

Dieser Akt ist der Akt des *Stratagem*, daneben bringt er die Foigard-Szenen und die nicht unwirksame Räuberszene am Schlusse. Außer der recht schwachen Entlarvungsszene ist die Durchführung überall interessant, ja spannend, das Ineinandergreifen der beiden Handlungen trefflich, so daß dieser Akt zu den besten gehört, die Farquhar je geschaffen.

Fünfter Akt.

Die Anlage dieses Aktes ergibt sich von selbst. Der nächtliche Besuch Archers bei der Lady und der Einbruch der drei Räuber in das Herrenhaus wären die Überschriften der Hauptkapitel.

Mit einem Seufzer des ungestillten Verlangens nimmt Mrs. Sullen von Dorinden Abschied, welche, ihrer anfangs übernommenen Rolle der Tugendwächterin stets angemessen, höchstens Freiheit der Gedanken gestattet. Allein zurückgeblieben, läßt wirklich die Lady ihren Gedanken freien Lauf, ihre Phantasie zaubert sich das berückende Bild des jungen, lustigen, vor Begierde brennenden Bräutigams vor Augen, wie er auf den Knien vor ihr liegt und mit unwiderstehlichem Blicke und süß einschmeichelnden Worten ihre Gunst erfleht — und siehe da! als wohnte ihren Wünschen Zauberkraft inne, plötzlich kniet Archer leibhaftig vor ihr und beginnt, nachdem sie sich ein wenig von ihrem ersten Schrecken erholt hat, sein kühnes Liebeswerben. Die Situation, wie sie sich sie am Schlusse der ersten Szene des vierten Aktes ausgemalt hat: „*If I meet him dressed as he should be, and I undressed as I should be*", ist jetzt gegeben und der Dichter hat nun Gelegenheit, den Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit und das Kräfteverhältnis beider bei Mrs. Sullen nicht nur in Worten darzustellen, sondern an einem konkreten Falle aufzuzeigen. Mrs. Sullen hat an der obzitierten Stelle weiter gesagt: „*I can't swear I could resist the temptation; though I can safely promise to avoid it.*"

Die Verführungsszene des fünften Aktes zeigt uns, wie die Dame im gegebenen Falle ihr Prinzip in die Tat umsetzt, und wird eben dadurch originell und interessant, daß hier eine von sinnlichem Verlangen erfüllte, leidenschaftliche junge Frau in Versuchung gerät, die überdies für den Eindringling, wie sie ihm selbst gesteht, ihre Sympathie nicht verhehlen kann. Diese Frau ist sich auch ihrer Schwäche wohl bewußt, und wenn sie gegen das stürmischer werdende Begehren des Liebeswerbers ankämpft, tut sie das keineswegs in stolzer Siegeszuversicht. Die Zwischenbemerkungen, die sie leise für sich macht, bestätigen dies: „Ich bin zugrunde gerichtet, wenn er kniet", oder „Wenn er mich nicht gleich verläßt, bin ich verloren". Sie fühlt es, daß sie nicht lange wird widerstehen können, und doch wehrt sie sich nicht etwa zum Scheine, ein Manöver, das selbst das willigste Frauenzimmer aufzuführen sich für verpflichtet hält, ihr ist es ernst um den Kampf. Sie will die

Ehre ihres Geschlechtes bewahren, sie hält auf Tugend und Sitte und in ihrem Herzen spricht eine laute Stimme zu Gunsten der Moral, aber andrerseits fühlt sie, daß das Blut gleichfalls seine Rechte geltend macht, und wer da Sieger bleiben wird, das weiß sie nicht, fast fürchtet sie, die Sinnlichkeit. Sie fürchtet, daß die Sinnlichkeit über die Sittlichkeit siegen wird, damit ist ihr Wesen charakterisiert.

Archer wird immer verwegener. Er will ihrem Befehle folgen und sie auf der Stelle verlassen, wenn sie ihm gestattet, ein andermal zu kommen und ihm für diesen zweiten Besuch Erfüllung seines Wunsches zusagt. In ihrer Todesangst vor sich selbst sagt sie ihm für den nächsten Tag zu. Ihre Lippen müssen das Versprechen besiegeln. Der Kuß, den er ihr raubt, entflammt aber seine Begierde zu noch wilderem Feuer und mit dem Ausrufe: „*And why not now, my angel? the time, the place, silence, and secrecy all conspire — And the now conscious stars have preordained this moment for my happiness*", schließt er sie in seine Arme. Es beginnt nun der physische Kampf zwischen dem Manne und dem Weibe. „*My sex's pride assist me*", ist ihre Parole, die seinige: „*My sex's strength help me!*" und eben will er die Überwältigte forttragen, als ihr Geschrei: „Diebe, Diebe! Mord!" Scrub herbeilockt. Man sieht, daß sich Farquhar in der Ausmalung der Situation bis in die Details keine Reserve auferlegt hat, was bei dem Umstande, als die Situation schon an sich eine heikle ist, leicht zu dem Glauben bewegen könnte, er verfalle da wieder in das Unsittliche zurück, das der früheren Periode des Lustspiels eignete. Doch diese Ansicht wäre irrig; trotz der gewagten Situation, trotz des sehr realistischen Schlusses wird man an dieser Szene keinen Anstoß nehmen können. Alles erscheint uns in seinem Verlaufe natürlich, und wenn auch zum Schlusse das Weib teils der physischen Gewalt des Mannes, teils ihrem eigenen sinnlichen Gelüste zu erliegen droht, so hat es für die weibliche Ehre und Tugend wacker gekämpft; diese wird nicht lächerlich gemacht oder in den Kot gezerrt, die Natur erweist sich nur zum Schlusse stärker. Farquhar ist es des öfteren geglückt, sehr gewagte Dinge auf die Bühne zu bringen, ohne daß man das Gefühl hatte, etwas Unsittliches vor sich zu haben. Das

Geheimnis seines Erfolges liegt in seiner schönen Natürlichkeit, in der Naivetät seines Realismus.

Gut gelungen ist dem Dichter auch die Verknüpfung zwischen der Verführungsszene und dem zweiten Thema des Aktes: dem Einbruch der Räuber. Daß Mrs. Sullen „Diebe, Diebe! Mord!“ schreit, kann nicht auffallen, wenn sie auch noch nichts von dem bereits erfolgten Einbruche weiß. Scrub, der in einem Schuh und ohne Rock auf den Ruf hin erscheint, weiß aber bereits davon, muß daher naturgemäß Archer, den er in der Dunkelheit nicht erkennt, für einen Räuber halten, was zu einer komischen Episode Anlaß gibt. Als Archer, ärgerlich über die Störung, ihn zu durchstechen Miene macht, sinkt der feige Diener vor ihm auf die Knie und heißt seine Gebieterin das gleiche tun, denn dieser ist *„one of the rogues — I beg your pardon, one of the honest gentlemen that just now are broke into the house“*. Als der anfangs ungläubige Archer den Eindruck gewonnen hat, daß der Bursch nicht lüge, beschließt der praktische *Beau*, sich diesen Zufall sofort zunutze zu machen. Er tut, als wollte er gehen, gehorsam dem Befehle der Dame. Sie muß ihn nun anflehen, zu bleiben und sie zu schützen, was er auch verspricht, nur verlangt er als Lohn dafür ihre Liebe. Sie gesteht wohl in einem Momente der Angst, die Räuber könnten ihr nichts nehmen, was für sie auch nur den halben Wert hätte wie das Leben ihres Archer, aber über dieses durch Angst erpreßte Geständnis hinaus macht sie keine Zusage.

Nachdem sich Archer Scrub zu erkennen gegeben und diesen so beruhigt hat, mag Gibbet mit Blendlaterne und Pistole eintreten. In aller Gemächlichkeit nimmt er der Mrs. Sullen, welche durch die Nähe der hinter dem Bette versteckten Archer und Scrub beruhigt ist, unter galanten Redensarten Ringe, Schlüssel und Halstuch ab, bis er von Archer gefaßt wird, der ihn durch Scrub und den schnell herbeigeholten Foigard in den Keller führen läßt, wo er gebunden der Übergabe an die Behörden entgegensehen soll. Der Schurke bewahrt Haltung genug, ja er zeigt einen gewissen Galgenhumor. £ 200 will er es sich kosten lassen, wenn ihn Archer nicht tötet, wie Scrub wünscht; die zwei anderen Hunderter, die er im Vermögen hat, muß er sich

reservieren, um sein Leben bei der Verhandlung zu retten — wiederum ein Hieb auf die zur Rechtsprechung berufenen Personen. Vom Priester mag er auch im Angesichte des Todes nichts wissen; kann ihm Foigard keinen Pardon verschaffen, mit seiner Absolution mag er sich zum Teufel scheren.

Folgen wir Mrs. Sullen und ihrem Liebhaber in ein anderes Schlafzimmer, in welches sie eilen, als aus demselben Hilferufe an ihr Ohr dringen! Dort waren die beiden Genossen des überwältigten Räubers an der Arbeit. Diese gehen mit den Damen (Lady Bountiful und Dorinda) nicht so zart um wie der Gentleman Gibbet, sie schleifen dieselben ins Zimmer und verlangen brüsk nach den Juwelen und Schlüsseln. Doch schon in der zweiten Szene dieses Aktes hat die Wirtstochter Cherry den geplanten Einbruch verraten, und da sie den geliebten Martin nicht traf, enthüllte sie „aus Liebe zu Lady Bountiful und Dorinden" Aimwell das Geheimnis. Dieser ist denn auch mit den Mädchen auf dem Kampfplatze, ehe Archer kommt, Hounslow und Bagshot werden von den beiden Freunden bald entwaffnet, aneinandergefesselt und von Scrub zu ihrem Spießgesellen in den Keller geführt.

Archer ist in dem Kampfe mit den Räubern leicht verwundet worden; findig wie er ist, nimmt er schnell diesen Anlaß wahr, um die alte Dame wegzubringen, welche Sonde und Scharpie holen geht; er selbst beschäftigt Mrs. Sullen, so daß sich Aimwell unbemerkt mit Dorinden entfernen kann, um, dem Rate seines Freundes folgend, das Eisen zu schmieden, solange es warm ist, das heißt, sich der Zustimmung des Mädchens zur Heirat zu versichern, solange ihr Herz noch unter dem frischen Eindrucke der letzten Ereignisse von Dankbarkeit für ihren Ritter überströmt, und durch den gefügigen Foigard die Zeremonie ohne Säumen vollziehen zu lassen. Bisher stand das Paar Archer-Mrs. Sullen stets im Vordergrunde des Interesses. Jetzt fertigt es der Dichter schnell ab. Archer begehrt nochmals seinen Lohn, Mrs. Sullen sucht Ausflüchte, da meldet ein Diener die Ankunft ihres Bruders Sir Charles Freeman. *„My brother! Heavens be praised! — Sir, he shall thank you for your services, he has it in his power"*, ruft sie erleichterten

Herzens auf und geht ihren Bruder begrüßen. Das Feld ist nun frei für das Paar Aimwell-Dorinda.

Da uns in der fünften Szene die beiden entgegentreten, hat Aimwell bereits den letzten Widerstand des Mädchens gebrochen; „*Well, well, my lord, you have conquered*", sind die ersten Worte, die uns entgegentönen. Auch der Priester ist schon zur Hand, aber ehe er an die Vollziehung der Zeremonie geht, bittet Dorinda ihren Aimwell, genau zu überlegen, was er tue, noch kenne er sie viel zu wenig, kaum kenne sie sich selbst, ein schreckliches Beispiel von einer übereilten Heirat hätte er in ihrer Familie, noch sei es Zeit. Sie spricht so rührend, besonders ihre Liebe zu ihm bekennt sie so offen und innig, daß er es nicht über sich bringen kann, diesen liebevollen und hingebenden Engel zu betrügen. Er gesteht ihr, er sei kein Lord, nur der arme Bruder dessen, von dem er den Titel usurpiert, ja er bekennt, daß er sich ihr nur genähert habe, weil er sich durch ihr Vermögen rangieren wollte. Zu plötzlich und in zu ernster Stunde stürmt das alles auf das arme Mädchen ein: „*Sure, I have had the dream of some poor mariner, a sleepy image of a welcome port, and wake involved in storms.*" Doch aus des Sturmes Nacht leuchtet bald hell hervor des Mädchens edler Sinn, Dorindens liebend Herz. „*Once I was proud, sir, of your wealth and title, but now am prouder that you want it; now I can show my love was justly levelled, and had no aim but love. Doctor, come in*", sagt nach kurzer Verwirrung dasselbe Mädchen, das wir bei anderer Gelegenheit in einem Paroxysmus der Freude sahen bei der Vorstellung von den Herrlichkeiten, die der reichen Lady Aimwell in London harrten.

Aber auch diesmal kommt Foigard nicht dazu, seine geistliche Funktion auszuüben; auf eine Einflüsterung Gipsys hin entfernt sich Dorinda plötzlich, ihren Bräutigam in der größten Verblüffung zurücklassend. Aimwell muß die Vorwürfe Archers ruhig über sich ergehen lassen, glaubt er ja doch selbst beinahe daran, daß Dorinden die Enthüllung der Wahrheit hinweggetrieben habe und daß ihre schönen Liebesbeteuerungen nur eitles Geflunker waren, um ihre Flucht unverdächtiger zu machen. Da kommt Dorinda wieder und verlangt neuerdings nach dem Priester,

der sich nun zum drittenmale anschickt, das Paar zu kopulieren, aber zum drittenmale muß er innehalten. Ob man diesem Spiele mit dem Priester Geschmack abgewinnen kann, ist eine Frage; mir scheint dieses dreimalige Herbeiholen und Abkommandieren Foigards etwas gar zu farcenhaft und speziell mit dem Tone und Stile dieser Szene nicht recht im Einklang zu stehen. Diesmal erklärt Dorinda entschieden: *„My mind's altered; I won't"*. Wollen muß jetzt er; Aimwell ist nämlich wirklich der reiche Lord Viscount Aimwell, für den er sich ausgegeben hat, sein Bruder ist, erzählt das eben erst darüber unterrichtete Mädchen, gestorben und hat ihm Titel und Reichtum hinterlassen. Diese Nachricht hat Sir Charles Freeman aus London mitgebracht. Dorinda fühlte sich verpflichtet, ihrem Aimwell von diesem Glückswechsel Mitteilung zu machen, ehe er sein Geschick an das ihrige gekettet. Will der reiche Lord das Wort halten, das der arme Aimwell ihr gegeben, dann bedarf es keiner heimlichen Vermählung, dann mag sie Seine Lordschaft vor aller Welt heiraten. Daß Aimwell den Sternen für den Tod des Bruders dankt: *„Thanks to the pregnant stars that formed this accident"*, verletzt zwar unser Gefühl, aber bei Farquhar sind wir an derartiges gewöhnt.

Aimwell ist also am Ziele angelangt, nachdem das *Stratagem* die Annäherung bewirkt und der Zufall in Gestalt Cherrys ihn den Räubern entgegengeführt hat, deren Überwältigung ihm den glühenden Dank und infolgedessen die völlige Hingebung Dorindens gebracht hat. So wirken Plan und Zufall harmonisch zusammen.

Noch einmal kurz vor Schluß zittern wir für das Geschick der Liebenden, das letzte spannende Moment ist die Beichte Aimwells. Aber zugleich erscheint uns diese Beichte als die notwendige Katharsis, Aimwell gewinnt in unseren Augen unendlich, da er das Lügengewebe, das ihn zum Ziele geführt hat, im letzten Momente zerreißt, seinem inneren Wahrheitsdrange folgend, wenn er auch weiß, daß ihn diese Freimütigkeit die Liebe und den Besitz seiner Dorinda kosten kann. Auch das Mädchen steigt in unserer Sympathie, indem sie liebevoll vergibt, und es bedürfte gar nicht des *deus ex machina*, als welcher die Nachricht von dem Tode des Viscount Aimwell in das Drama herab-

steigt, um uns an das künftige Glück dieses Paares glauben zu lassen.

Schlimmer ist es aber Archer ergangen. Wohl bekommt er von seinem Freunde die Mitgift Dorindens in der Höhe von £ 10.000 als seinen Anteil, aber die Aussichten, Mrs. Sullen zu erringen, sind noch immer sehr gering. Weder durch das *Stratagem* noch durch seine nächtliche Visite noch durch die bei der Rettung der Damen empfangenen Wunden ist er ans Ziel gekommen. Aber auch Mrs. Sullen hat durch ihre Intrige mit dem französischen Grafen ihren Zweck in keiner Weise erreicht. Damit Archer und Mrs. Sullen Mann und Weib werden, dazu muß der Dichter, den sein immer kürzer werdender Lebensfaden zum Schlusse drängte, ein Gewaltmittel anwenden; denn organisch aus der Handlung heraus kann diese Vereinigung, respektive die unerläßliche Vorbedingung derselben, die Auflösung der Ehe mit dem Squire, nicht folgen. Da ist der Dichter zu kurz gesprungen, zum Schlusse hat er an das Vorausgehende keine Anknüpfung mehr, und nachdem Archer zum letztenmale von Mrs. Sullen abgewiesen worden ist, müßte er eigentlich abtreten.

Da kommt glücklicherweise der Bruder der Dame, Sir Charles Freemann, aus London an. In später Nachtstunde trifft er bei Boniface mit dem Squire zusammen. Dieser ist glücklich, jemanden gefunden zu haben, der ein Glas Ale mit ihm trinkt, denn sonst müßte er nach Hause zu seinem Weibe und da geht er lieber zum Teufel. Er ist kein Atheist und kein Wüstling, sondern ein ehrsamer Friedensrichter, der nichts gegen das Gesetz tun darf; darum muß er freilich trotz seines Widerwillens bei seinem Weibe liegen. Aber Sir Charles Freeman redet so grundgescheit, so philosophisch auf den Landjunker ein, daß er diesen schließlich dazu bringt, ihm seine Gattin abzutreten, und zwar soll sie der Zechgenosse — den der Squire nicht kennt — am nächsten Tage früh haben und noch eine Wildpastete obendrein. Ihr Vermögen will der Squire aber behalten, denn *„Fortune! why, sir, I have no quarrel at her fortune. I only hate the woman, sir, and none but the woman shall go."*

Auf diesen Pakt pochend, drängt die ganze Gesellschaft, bestehend aus den beiden Stutzern, den beiden

Damen, dem französischen Grafen und Sir Charles, noch in der Nacht oder in den frühen Morgenstunden nach der Nacht des Einbruches — der ganze fünfte Akt spielt während dieser Nacht — den zärtlichen Ehegatten, Mrs. Sullen freizugeben. Archer droht, die gefesselten Spitzbuben wieder zu befreien, sich mit ihnen zu verbinden und das Haus in Brand zu stecken. Mrs. Sullen haßt aber jeden Zwang, ihr Vorschlag geht dahin: „*Let my dear and I talk the matter over, and you* (das männliche Dreirichterkollegium) *shall judge it between us.*“ Es beginnt nun ein höchst ergötzliches Frage- und Antwortspiel zwischen den Ehegatten. Der Mann heiratete, vernehmen wir, um einen Erben für seine Güter zu bekommen — ohne Erfolg, doch liegt die Schuld auf seiner Seite; die Frau wollte die Schwäche ihres Geschlechtes durch die Stärke des seinigen stützen und die Freuden einer angenehmen Gesellschaft genießen. Auch ihre Erwartungen haben sich nicht erfüllt. Sie kann mit ihm nicht Ale, er mit ihr nicht Tee trinken; sie kann mit ihm nicht auf die Jagd gehen, er nicht mit ihr tanzen; sie haßt Hahnenkämpfe und Wettrennen, er L'Hombre und Piquet; ihr ist sein Schweigen unerträglich, ihm ihr Geschwätz. Nur in einem Punkte sind sie gleichen Sinnes: in dem Wunsche nach Auflösung der Ehe. „*These hands joined us, these shall part us. — Away!*“ ruft der Squire. Geht er nach Ost, muß sie nach West. Diese Scheidungsszene auf der Bühne, mit ruhigem, fast gemütlichem Humor, ohne durchbrechenden Ton der Verbitterung durchgeführt, gefällt selbst dem französischen Grafen.

Größer werden die Schwierigkeiten, da der Squire das Vermögen seiner Frau herausgeben soll. Archer hat ein wirksames Pressionsmittel. Gibbet hatte die Papiere des Edelmannes geraubt und Archer sie ihm abgenommen. Diese repräsentieren einen ungeheueren Wert; will er die £ 10.000 nicht herausgeben, so wird Archer Sir Charles die Papiere ausliefern. Der Squire muß sich fügen, ja er stellt den Gästen sein Haus zur Verfügung, wenn sie die Vermählung seiner Schwester und die Auflösung seiner Ehe festlich zu begehen wünschen, aber auf seine Anwesenheit müssen sie verzichten, denn er hat furchtbare Kopfschmerzen. Es folgt nun ein ländlicher Tanz und das

Stück schließt mit der recht skeptischen Betrachtung: *„'Twould be hard to guess which of these parties is the better pleased, the couple joined, or the couple parted; the one rejoicing in hopes of an untasted happiness, and the other in their deliverance from an experienced misery.*

Both happy in their several states we find,
Those parted by consent, and those conjoined.
Consent, if mutual, saves the lawyer's fee,
Consent is law enough to see you free.“

Ob der Dichter wohl an sein eigenes Geschick gedacht hat, da er diese Zeilen niederschrieb? Nicht jedem blüht in der Ehe das Glück; soll man darum das schöne Hoffen des jungen Paares im voraus eitel schelten? Wer weiß, ob ihnen nicht Fortuna wirklich hold, ob sie in der Ehe das erträumte Glück nicht finden? Doch wenn die rauhe Wirklichkeit sie unsanft aus den schönen Träumen reißt, dann möge ihnen die Freiheit winken, falls sie sie begehren.

Nicht die Verbitterung des Enttäuschten, des Verzweifelten spricht aus diesen Zeilen, die milde Ruhe dessen, der viel gesehen, erlebt, erduldet und genossen. Da der Dichter vom Leben Abschied nimmt, negiert er nicht die Möglichkeit des Glückes, nur mag es jeder nach seiner Art finden. Der Zwang ist es, wogegen der erbleichende Mund des unglücklichen Gatten und Menschen den letzten Zornruf ausstößt, der Freiheit gilt sein letzter Lobgesang.

Zuletzt sei noch der armen Cherry Erwähnung getan, welche wir im Schlafzimmer der Lady Bountiful verlassen haben. Als sie die Räuber überwältigt sah, eilte sie heimlich hinweg, um ihren Vater vor den nunmehr zu befürchtenden Enthüllungen der Spitzbuben zu warnen. Dieser ergreift alsbald mit seiner Tochter die Flucht; das Mädchen schickt aber durch einen Bauer Archer die Kassette der *Beaux* mit einem Billett, in welchem sie ihn ihrer unverbrüchlichen Liebe versichert.

Trotzdem in diesem Akte so viel geschieht, ist die Anordnung doch eine ungemein übersichtliche. Eröffnet wird er wirkungsvoll durch das Gespräch zwischen Sir Charles und dem Squire, in der zweiten Szene wird Aim-

well von Cherry gewarnt, in der dritten hören wir die beiden Damen, besonders Mrs. Sullen, vor dem Schlafengehen ihre sinnlichen Gelüste gestehen und verfolgen in deren weiterem Verlaufe mit gespanntem Interesse die Verführungsszene, deren zuletzt sogar brutaler Ernst durch das Erscheinen des furchtsamen Scrub und das Mißverständnis gemildert erscheint. Es folgen dann in natürlicher Verknüpfung die Einbrüche in die beiden Schlafzimmer und an diese anschließend das Liebeswerben der beiden *Beaux*, das bei Aimwell durch die Dazwischenkunft von Sir Charles ein schnelles und glückliches Ende nimmt, während zu Archers Befriedigung noch die Scheidungsszene auf der Bühne notwendig ist. Abgesehen davon, daß einerseits die Todesnachricht nicht nötig war, andrerseits die Scheidung nicht aus dem vorigen organisch hervorgeht, ist die Entwicklung der Handlungen in diesem Akte eine folgerichtige, spannende und lebendige, ohne daß trotz ihrer Fülle eine Verwirrung einträte.

Ein Epilog, von dem es heißt, *„designed to be spoken in the Beaux' Stratagem"*, der also kaum bei der Première gesprochen wurde, bittet das Publikum um Beifall, zum mindesten aus Mitleid mit dem sterbenden Dichter, der ruhiger die Augen schließen werde, wenn der Applaus des Publikums sich in das Geläute der Totenglocke mische; dann wird sein Geschick mit dem des als Sieger sterbenden Epaminondas verglichen.

c) Schlußbetrachtung.

Fast alle Kritiker stimmen darin überein, daß unser Stück die reifste Schöpfung Farquhars ist. Auf die Frage nach dem wesentlichen Unterschiede dieses Lustspiels von seinen früheren hat Hallbauer die richtige Antwort gegeben: *„An air of dispassionate combination is spread over the play; the poet . . . no more rambles at his fancy's discretion."* Man gewinnt den Eindruck, eine gewaltige schöpferische Kraft sei nach ihrem ersten Überschäumen zu klarer Ruhe gekommen, und diese Ruhe der Kraft, nicht des Unvermögens verleiht dem Stücke seinen mächtigen Zauber.

Der Handlung kann man nicht zum Vorwurfe machen, daß sie unwahrscheinlich ist, daß ihre einzelnen Teile nicht geschickt ineinander greifen, daß nicht alles wohl vorbereitet und erwogen ist, daß sie sich überstürzt, daß sie zu kompliziert ist und darum wie aus dem früher angeführten Grunde den Zuschauer oder Leser verwirrt; selbst wo der Zufall in die Handlung eingreift, ist er nicht von der Art, daß wir an sein Walten nicht glauben könnten, nur Sir Charles Freeman wäre, wie schon erwähnt, in der ersten Handlung ganz zu entbehren, in der zweiten bringt ihn der Dichter etwas gewaltsam in die Gesellschaft.

Auch die Wahl des Stoffes ist eine glückliche zu nennen. Die beiden Stutzer als Liebes- oder Vermögenswerber in der kleinen Landstadt bieten dem Dichter Gelegenheit, Stadt und Land, jedes in seinen Lebensverhältnissen, durch ihre Gegenüberstellung nur umso plastischer hervortreten zu lassen, und indem er das Wirtshaus an der Straße mit seiner Räuberromantik mithineinverflicht, sorgt er nicht bloß für die Ausnützung der durch das *Stratagem* erfolgten Annäherung, also für die Fortsetzung der Handlung (Schutz vor den Einbrechern), sondern verleiht auch seinem Drama einen allgemein anerkannten kulturhistorischen Wert.

Was im einzelnen hervorzuheben war, ist an den betreffenden Stellen geschehen, hier sei nur noch erwähnt, daß die ersten drei Akte im Verhältnis zu den letzten zwei sehr wenig Handlung bringen, eigentlich nur immer vorbereiten und daß das *Stratagem*, welches dem Drama den Titel gibt, an sich nicht ausreichend wäre, wenn nicht der Zufall in so geschickter und glaubhafter Weise die Fortsetzung des *Plot* übernähme. Doch der Zufall wirkt erst in den letzten Akten, aber auch in den ersten drei empfindet man den Mangel an Handlung nicht unangenehm, denn der Dichter malt mit der Hand des Virtuosen und mit sichtlichem Behagen sich in die kleinsten Details vertiefend, die einzelnen kulturhistorisch interessanten Situationen. Im Gegensatze zu seinem früheren Drängen nach schnell aufeinanderfolgenden Handlungen und nach Situationskomik selbst derber, farcenhafter Art, ziseliert er jetzt seinen Dialog fein heraus und liebt behaglich-breite Darstellung, wird aber trotzdem fast niemals langweilig; davor

bewahrt ihn seine dramatische Ader und seine unverwüstliche komische Kraft, die auch in diesem Stücke zu schöner Entfaltung kommt.

Die Charaktere sind bereits alle gewürdigt und bei der Charakteristik der Mrs. Sullen ist auch über die Moralität des Stückes gesprochen worden; nur Aimwell und Archer sind bis nun zu sehr als Einheit betrachtet worden, als daß ihre Individualitäten scharf genug gezeichnet worden wären. Aimwell ist übrigens dem Dichter wenig individuell geraten; Archer ist scharfsinnig, erfinderisch, auch auf seinen Vorteil mehr bedacht als sein Freund, überhaupt mehr Realist und weniger skrupulös, besonders in der Liebe, aber Hallbauer beurteilt ihn doch zu hart, wenn er sagt: „*The latter unfolds a mercenary mind, which greedily grasps at whatever may yield profit and pleasure*“, oder wenn er von seiner „*very disgraceful lewdness*“ spricht. Wenn Archer der Mrs. Sullen ungestüm den Hof macht und sehr, sehr kühn wird, so ist das nicht, wie es in früheren Stücken Farquhars der Fall war, das Verlangen eines Wollüstlings nach dem Genusse des Liebesglückes bei einer verheirateten Frau, sondern sein Vorgehen muß die Leidenschaft entschuldigen, von der er getrieben wird, wie das Mitleid mit dem unglücklichen Weibe. Auch möchte ich einen Mann, der so treue Freundschaft selbst im Unglücke hält, für keinen herzlosen Spekulanten ansehen. Das ist ja richtig, daß der sanfte, etwas sentimentale, immer gentlemanlike Aimwell, der dem tugendhaften Mädchen gegenüber die ihm aufgezwungene lügnerische Maske fallen läßt, mehr dem Geschmacke des sentimentalen Dramas entsprechen mochte und daß Archer mehr im Geiste der *Rakes* des alten Lustspiels gezeichnet ist. Ja ich will auch zugestehen, daß sich der Dichter überhaupt um die Charakterisierung dieser männlichen Hauptpersonen nicht zu sehr bemühte, daß er sich wohl vor allem ihre Differenzierung in der Weise dachte, daß der sentimentale Idealist zu dem jungen, unerfahrenen und unverdorbenen Landmädchen, der realistische Lebenskünstler zu dem reifen Weibe besser passe.

Seine ganze Sorgfalt verwendet er auf die Zeichnung der Frauencharaktere, und trotzdem er in den beiden liebenden und geliebten Frauen das Sinnliche ohne Scheu

hervortreten läßt, auch hier wie in seinem ganzen Leben und Dichten ein Feind jeder Heuchelei, hat er dem sinnlichen Triebe in dem weiblichen Herzen ein starkes Gegengewicht geschaffen: das Gebot des Anstandes und der Tugend, über das nicht mehr gespöttelt und gewitzelt, sondern dessen Heiligkeit anerkannt wird, wenn auch die reifere Mrs. Sullen nicht dafür einstehen möchte, daß die Sittlichkeit die Sinnlichkeit unterkriege. Das Mädchen ist in ihrer Entwicklung vom nichts ahnenden Kinde zum liebenden Weibe mit wunderbarer Naturwahrheit gezeichnet: zuerst, solange sie keine Anfechtung erfahren, von herber, puritanischer Strenge, dann, vom Wirbel der Liebe erfaßt, im Paroxysmus der Leidenschaft (was Taine tadelt, daß sie sich im Geiste die Genüsse vorzaubert, die ihr der Titel und das Vermögen des Mannes in London verschaffen werden, ist nur natürlich), endlich ihre liebevolle, selbstlose Hingebung, da sie die Wahrheit über ihren Bräutigam erfährt, und bei alldem, bei aller gar nicht verhehlten sinnlichen Lust, bei aller Geradheit und Offenheit kein Gedanke an etwas Unsittliches. An diesen beiden Frauencharakteren wird es am deutlichsten, welche Moral das Stück durchzieht.

Alles in allem läßt die Prüfung dieses Lustspiels das nahezu einmütige Lob der Kritik vollberechtigt erscheinen und man muß in ihr Klagelied über den frühen Tod eines so vielversprechenden Talentes einstimmen.

The Beaux' Stratagem hat seinen Schöpfer um mehr als ein Jahrhundert überlebt; Hazlitt bezeichnet es 1818 als beliebtes Repertoirestück der englischen Bühne. Doch das Stück wurde gekürzt zur Darstellung gebracht. Thomas Wilkes berichtet darüber: „*Two scenes intended for this comedy, viz., in the second Act between Archer and Cherry, and the first scene of the fifth Act between Boniface and Gibbet, were, by the advice of the late Sir Richard Steele, omitted.*" Die erstgenannte Szene enthält den Liebeskatechismus, bezüglich der zweiten muß ein Irrtum obwalten, da nach der jetzigen Anordnung der Akte und Szenen auch schon in der Wilkesschen Ausgabe im fünften Akte überhaupt keine Szene zwischen Boniface und Gibbet vorkommt. Höchstens könnte die Szene zwischen Boniface, Squire Sullen und Sir Charles Freeman gemeint sein, die aber

nicht ausfallen darf, weil in derselben Sullen Sir Charles die Frau abtritt, was für die weitere Entwicklung der Handlung von Wichtigkeit ist. Wohl könnte aber die letzte Szene des vierten Aktes vielleicht nach der ursprünglichen Anordnung die erste Szene des fünften Aktes gebildet haben. Es ist dies die Szene zwischen Boniface und den Räubern, vornehmlich Gibbet, welche auch Grillparzer anstößig findet. Über die Beziehungen des Goldsmithschen *She Stoops to Conquer* zu unserem Stücke sowie über Frankenbergs Übersetzung, Leonhardis Bearbeitung und Grillparzers Versuch einer Übersetzung und Skizzierung einzelner Szenen wird an anderem Orte gesprochen werden.

XV.

Die Witwe und die Waisen.

„Death now appears to seize my latest breath,
But all my miseries will end in death“,

sollen nach Chetwood die letzten Verse gewesen sein, welche der Dichter einige Stunden vor seinem Hinscheiden schrieb. Danach hätte sich der körperlich zerrüttete, geistig durch den schweren Kampf ums Dasein aufgeriebene Farquhar nach dem Erlöser Tod förmlich gesehnt, nur eine Sorge lastete in den letzten Stunden schwer auf ihm: die Sorge um seine Familie. Unter seinen Papieren fand man ein für seinen Freund Robert Wilks bestimmtes Blatt folgenden Inhaltes:

Dear Bob,

I have not anything to leave thee, to perpetuate my memory but two helpless girls; look upon them sometimes, and think of him that was to the last moment of his life thine,

G. Farquhar.

Wilks gab zunächst für jedes der beiden Mädchen einen Benefiz-Abend und verwendete den Ertrag dazu, sie auszustatten und zu Kleidermacherinnen in die Lehre zu geben; Edmund Chaloner, derselbe, dem Farquhar seine *Miscellanies* gewidmet hatte und der Wilks' Freund und Gönner war, verschaffte den armen Waisen eine Pension

von £ 20 jährlich, in deren Genusse sie noch im Jahre 1733 standen, zur Zeit, als die *Memoirs of the Life of Mr. Wilks* von Curll erschienen, welche die älteste Quelle für diesen Bericht sind. Auch eine ältere Quelle, die oft zitierten *Memoirs of Mr. George Farquhar*, 1728, geben zu: *„His good friend Mr. Wilks has been highly instrumental in setting his children above want."* Aus dieser erfahren wir ferner, daß im Jahre 1728 Farquhars Gattin schon seit langer Zeit tot war. Wenn in dem letzten Billett an Wilks der sterbende Dichter seiner Gattin nicht gedenkt, liegt kein Anlaß vor, dies so aufzufassen, als ob zwischen den Gatten keine Harmonie bestanden hätte. Schon der Autor der *Memoirs* verwahrt sich entschieden gegen eine solche Unterstellung. Unglücklich fühlte sich der Dichter in seiner Ehe nur darum, weil er nicht in der Lage war, ausreichend für seine Familie zu sorgen; daß er im Angesichte des Todes in erster Linie der hilflosen Kinder gedenkt, ist nicht unnatürlich.

Freilich hätte auch Margaret Farquhar der Hilfe dringend bedurft. Wir wissen, zu welchem Zwecke sie *Barcelona* dem Earl of Peterborough dedizierte, aber es scheint ihr nicht gelungen zu sein, die letzten Jahre ihres Lebens — sie starb wahrscheinlich zwischen 1711 und 1720 — sorgenfrei zu verleben. In Chalmers *Biographical Dictionary* lesen wir: *„His wife died in circumstances of utmost indigence."* Derselben Quelle entnehmen wir die Nachrichten über das fernere Schicksal der Farquharschen Töchter. Die eine war an einen *„low tradesman"* verheiratet und starb bald nach der Hochzeit, die andere lebte noch im Jahre 1764, befand sich aber in äußerst dürftiger und sehr niedriger Lebensstellung und *„without any knowledge of refinement either in sentiment or expenses, taking no pride in her father's fame, in every respect fitted to her humble situation"*. Leigh Hunt meint, die jüngere sei ein Dienstmädchen gewesen, allerdings ohne andere Stütze für seine Behauptung als die, daß sie nach dem Texte bei Chalmer auf der sozialen Stufenleiter viel tiefer stand als die Gattin des *„low tradesman"*.

Leigh Hunt kann dem Lobe der Biographen über Wilks' Edelmut nicht beistimmen und ich kann ihm nicht

unrecht geben. In den Intentionen seines dahingegangenen Freundes handelte er gewiß nicht, wenn er die Mädchen in die Lehre steckte, ihnen durch eine bescheidene Pension den notdürftigsten Lebensunterhalt sicherte und sich weiter um ihre Erziehung und Ausbildung gar nicht bekümmerte, sondern sie unter das Proletariat hinabsinken ließ. Auch daß die Witwe jenes Mannes, der Wilks zu manch schönem Erfolge verholfen hatte, hungern mußte, stellt dem Charakter des großen Mimen kein rühmliches Zeugnis aus.

XVI.

Farquhar als Mensch und Dichter.

Oliver Goldsmith hatte einmal die Grille, im *Literary Magazine* des Jahres 1758 die Qualifikation Congreves und Farquhars zum komischen Dichter mathematisch abzuschätzen, und er stellte folgende Reihen auf: *„Congreve: Genius 15, Judgment 16, Learning 14, Versification 14; — Farquhar: Genius 15, Judgment 15, Learning 10, Versification 10.“*

Selbst wenn wir die Anwendbarkeit der ziffermäßigen Beurteilung auf Schöpfungen der Phantasie anerkennten, müßten wir gegen diese Aufstellung einwenden, daß der Hauptunterschied zwischen Farquhar einerseits und der Gruppe Wycherley, Congreve, Vanbrugh andrerseits darin nicht berücksichtigt ist. Mit dem feinen Instinkte der Frau hat Farquhars amerikanische Biographin ihn herausgefühlt und auch Fitzgibbon trifft das Richtige, wenn er in der Vorrede zu *The Beaux' Stratagem* sagt: *„He is free from their heartlessness, malignity and cruelty.“*

Im Leben war George Farquhar, was man einen guten Jungen nennt. Bescheiden und anspruchslos geht er durchs Dasein, er will nichts als seinen behaglichen Lebensgenuß, aber von schwachem Willen, läßt er sich leicht fortreißen zum Übermaß im Weingenuß und in der Liebe und zerrüttet so in jungen Jahren seinen Körper. Dazu treibt ihn außer der Schwäche seines Willens noch der ihm innewohnende Hang zum Natürlichen und Ungenierten. Weil er ein abgesagter Feind alles Gemachten, Gezierten und Affektierten ist, geht er in der Betonung des Natürlichen

auf der andern Seite zu weit. Doch eine Schranke ist ihm von Natur aus gesetzt, er hat Herz und Gefühl und darum ist er selbst in seinen Extravaganzen immer noch sympathisch, weil wir fühlen, daß sie eine gesunde Natur geboren.

George Farquhar trennt eine Welt von den geistreichen und verbildeten Literaten seiner Zeit mit ihren öden Herzen, ihrem grausamen und boshaften Spotte und ihrer raffinierten Unmoralität. Farquhar verkehrte darum auch nicht viel in ihren Kreisen, er fühlte sich wohler in der *Tavern*, auf dem Lande, unter den Soldaten, kurz in einem Milieu, wo die Natur bisweilen sogar rohe Ausbrüche zeitigte, wo man aber nicht berechnete und nicht heuchelte, unter Menschen, deren rauhe Außenseite einen guten Kern barg.

Zu diesem Charakterbilde des Menschen Farquhar stimmt sein schönes Verhalten gegenüber der Gattin, die ihn betrogen, wie seine rührende Fürsorge für seine Kinder. Hazlitt bemerkt sehr richtig: „*Of the four writers here classed together, we should perhaps have courted Congreve's acquaintance most, for his wit and the elegance of his manners; Wycherley's for his sense and observation on human nature; Vanbrugh's, for his power of farcical description and telling a story; Farquhar's, for the pleasure of his society, and the love of good fellowship*“ (Leigh Hunt).

Im Dichten unterscheidet ihn gleichfalls der Mangel an Herzlosigkeit und Raffinement, der Hang zum Natürlichen und Ungeschminkten von den anderen. Wo er seiner Natur folgen konnte, erzielte er auch seine schönsten Erfolge. Er ist kein Meister des Dialogs, dagegen ist er in der Erfindung äußerst geschickt und besitzt ein besonderes Talent für Situationskomik und lebendigen Fluß der Handlung. Naturgemäß müßte nun seine Entwicklung dahin gehen, daß die in der Darstellung des Naturwahren überschäumende Kraft in ruhigere Bahnen einlenke, daß das Komische nicht zum Possenhaften werde, daß unter der Bewegung auf der Bühne die Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit der Handlung nicht leiden. Der leicht und schnell arbeitende Dramatiker mußte sich allmählich gewöhnen, den ersten Impulsen zu mißtrauen und den Plan vorsichtig und weit abzustecken. An seinem Dialoge

hatte er zeitlebens zu feilen und die Herausarbeitung der Charaktere war auch etwas, wozu außer der natürlichen Beobachtungs- und Gestaltungsgabe, die Farquhar unzweifelhaft eigen ist, kunstmäßige Behandlung gehört.

Doch seine Entwicklung sollte keine geradlinige sein. Die zünftige Literatengesellschaft mochte den sich anfangs etwas wild geberdenden Iren nicht als vollwertig anerkennen und wollte in ihm nur den niedrigen Possenreißer sehen. Im Gefühle seines Könnens bäumte sich Farquhar gegen diese Zurücksetzung auf und zog nun ins Feld, um seine Widersacher mit ihren eigenen Waffen zu schlagen. Er gab seine schöne Natürlichkeit gegen das Raffinement der Franzosen hin, er wetteiferte mit Congreve im Witzeln, im geistsprühenden Dialoge, er zeigte statt unverhüllter Natur verhüllte Unnatur und Unmoralität, er suchte seine Meister zu überbieten im Andeuten und Anspielen. Er verdarb sich so die Wirkung von ein paar Stücken. Den erstrebten Parnaß konnte er nicht erklimmen. Die Gaben seines Genies mißachtete er mit den anderen — eine unglückliche Periode für das Schaffen eines Dichters. Endlich besann er sich wieder auf sich selbst. Äußere Lebensumstände führten zum Teile diese glückliche Wandlung herbei, zum andern Teil ein innerer Läuterungsprozeß und die sich in ihm regende Opposition gegen das neue Drama, gegen die sentimentale und moralisierende Richtung. Noch einmal riß er durch seinen *Recruiting Officer* das Publikum von dem Abgrunde weg, dem man es zuführte, und als man bei der Aufführung von *The Beaux' Stratagem* staunend erkannte, wie harmonisch sich die Gegensätze im Wesen des Dichters ausgeglichen hatten, welch heitere, lebensfrohe Ruhe an Stelle des früher allzurasch hastenden Lebens getreten war, da hätte man der frohen Zuversicht leben dürfen, daß Farquhar berufen sei, das englische Lustspiel aus der raffinierten Unmoralität des Restaurations- und Orange-Zeitalters zur Lebens- und Naturwahrheit zurückzuführen und es davor zu bewahren, daß es aus einem Extrem ins andere gerate, daß an Stelle der Unsittlichkeit zimperliche Prüderie, hohle Moralisterei und weinselige Sentimentalität treten. Doch während das Theaterpublikum vom 8. März 1707 durch lauten Jubel dem Dichter für sein

Wirken dankte und seinen Intentionen freudig zustimmte, wand sich dieser im Todeskampfe. „*We may date the decline of English comedy from the time of Farquhar*", meint Hazlitt; „*from the death of Farquhar*", hätte er richtiger sagen können. Gerade in dem Zeitpunkte, da es seiner gereiften Kraft nicht entbehren konnte, ist er dem englischen Lustspiele gestorben, und wenn einzelne Kritiker Goldsmiths *She Stoops to Conquer* mit dem Schwanengesange unseres Dichters in Verbindung bringen, so leitet sie das richtige Gefühl, daß Goldsmith an Farquhar anknüpfen mußte, wollte er das englische Lustspiel zu neuem, kräftigem Leben erwecken.

Ende.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN.

XIX. BAND.

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER.
1904.

THOMAS HOOD

UND DIE

SOZIALE TENDENZDICHTUNG

SEINER ZEIT.

VON

DR. EMIL OSWALD
(WIEN).

WIEN UND LEIPZIG.
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS BUCHHÄNDLER.
1904.

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit, welche während eines Aufenthalts in England auf Anregung meines hochverehrten Lehrers, Herrn Hofrats Professor Dr. J. Schipper, entstanden ist und in der Folge als Dissertation eingereicht wurde, will vor allem eine Gesamtdarstellung des dichterischen Schaffens von Thomas Hood bieten.

Eine Monographie, welche Hoods Wirken zusammenfassend behandelt, liegt bisher nicht vor, obwohl Hood in der Geschichte der englischen Literatur während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine sehr wichtige Stelle einnimmt; denn er ist unstreitig der bedeutendste Dichter jener Übergangsperiode, die von dem Zeitraum Byrons zu demjenigen Tennysons hinüberleitet.

Da dieser Abschnitt, streng genommen, zusammenfassend noch fast gar nicht behandelt wurde, so konnte sich auch die Ausführung speziell für Hood nicht auf nennenswerte Vorarbeiten stützen. Ich konnte nur die verstreuten Aufsätze in englischen Zeitschriften heranziehen. Mit sehr wenig Ausnahmen waren diese Arbeiten leider äußerst unzuverlässig.

Was die Anordnung des Stoffes anlangt, so hielt ich es bei der fast unübersehbaren Masse vielfach ganz kurzer Gedichte, die Hood geschrieben, für das Zweckmäßigste, dieselben in größere Gruppen zusammenzufassen. Innerhalb dieser Hauptabteilungen ordnet sich der Stoff dann meist historisch.

Auch war es nötig, gelegentlich den besprochenen Gedichten Zitate beizufügen.

Die Hinweise auf den englischen Text, die sich im Verlauf der Abhandlung finden, beziehen sich auf die Ausgabe: *"The Poetical Works of Thomas Hood", edited by William Michael Rossetti, London; Ward, Lock & Co.*, in zwei Bänden, die der Untersuchung zu Grunde gelegt ist.

Im übrigen wurden die Einzelausgaben Hoods im Britischen Museum eingesehen und vor allem die Gesamtausgabe seiner Werke benutzt: *"The Works of Thomas Hood, comic and serious, in prose and verse." Edited with notes by his son (Thomas Hood).* 7 vol. London 1862, 1863. 8°. Desgleichen das biographische Werk von Mrs. Frances Freeling Broderip, *"Memorials of Thomas Hood." Collected, arranged, & edited by his daughter.* 2 vol. London 1869. 8°.

Inhalt.

I. Das Leben Thomas Hoods 1
Seine Jugend und schriftstellerische Tätigkeit bis zur Übersiedlung nach dem Kontinent. 1799—1834 1
Sein Aufenthalt in Deutschland und seine letzten Jahre 1835—1845 12
II. Hood als Humorist und Satiriker 20
Odes and Addresses to Great People 20
Whims and Oddities 25
Das Schauerliche und Komische vereinigt 33
Ernste Satire 39
Der *Pun* bei Hood 44
III. Hood als Lyriker und Epiker 45
IV. Die soziale Tendenzdichtung 79
Ebenezer Elliott 89
Schlußwort 113

I.

Das Leben Thomas Hoods.

"Laughter is oft but an art
To drown the outcry of the heart."
Hartley Coleridge.

Seine Jugend und schriftstellerische Tätigkeit bis zur Übersiedlung nach dem Kontinent. 1799—1834.

1795 wurde John Keats und vier Jahre später Thomas Hood in London geboren. Kaum möchte man glauben, daß zwei Geister von so gänzlich verschiedenen Idealen demselben Boden und derselben Zeit entstammen können.

Keats, der bleiche Adonais, der im Lärm und Nebel Londons von dem Glanze klassischer Pracht und dem leuchtenden Marmor hellenischer Tempel träumte, der blasse, schwindsüchtige Jüngling, der Zeit seines Lebens "das Land der Griechen mit der Seele suchte". Und Hood; er wandelt durch die ärmlichsten Viertel seiner Vaterstadt und besucht die hungernde Näherin in ihrer elenden Stube unterm Dach; hier weilt er und lauscht ihren Seufzern und weint mit ihr, die den Frühling nie geschaut. Nur wenn der Fittich der Schwalbe ihr Fenster streift, dann weiß sie, daß der Sommer gekommen.

Und doch ist das Leben dieser beiden Dichter in seinem Grundton, im innersten Kerne so ungemein ähnlich, so verschieden auch ihr Ruhm und ihre Schöpfungen sind. Denn auf beiden lastet die Wolke lebenslanger Krankheit und verleiht ihrem Bilde jene tiefe Tragik, die den Beschauer so gewaltig erschüttert und wehmütig ergreift.

Thomas Hood wurde geboren am 23. Mai 1799. Er durfte sich mit vollem Recht einen Original-Londoner nennen, denn seine Wiege stand in Poultry. *"I'm one of*

those whose infant years have heard the chimes of Bow", sagte er einmal *("The Desert-Born")*. Allein seine Eltern waren erst seit kurzer Zeit in der Hauptstadt ansässig. Der Vater war aus den schottischen Bergen nach London gekommen und hatte in dem harten Existenzkampf, den er während der ersten Jahre seines Aufenthalts auszufechten hatte, die ganze Energie seiner schottischen Landsleute bewiesen. Man muß allerdings zugeben, daß der Sohn äußerlich sehr wenig von den charakteristischen Zügen seiner engeren Landsleute aufwies; allein ich glaube, daß auf die schottische Abstammung des Dichters sehr viel Gewicht zu legen ist, da uns aus dieser viele Eigentümlichkeiten seiner Geistesrichtung klar werden, die uns sonst unverständlich bleiben würden.

Der alte Hood war nach vielen vergeblichen Versuchen endlich vom Glücke begünstigt; wir finden ihn als Kompagnon eines Buchhändlers Mr. Vernor *(Associated Bookseller)*; in Forestreet befand sich ihr Geschäft; ferner hatten die beiden eine Leihbibliothek in St. Michael's Alley, Cornhill. Im Verein mit einem Mr. Sharpe begründeten sie schließlich einen Verlag in Poultry.

Die Firma veröffentlichte zahlreiche Werke, darunter Bloomfield's Works, Kirke White u. a. Interessant ist es, daß der Vater selbst viel literarischen Geschmack bekundete und einige Romane schrieb, die bei ihrem Erscheinen auch Erfolg aufzuweisen hatten. Leider sind sie heute selbst dem Namen nach gänzlich vergessen. Und doch wäre es interessant, dieselben zu kennen, mit Rücksicht auf den Sohn.

Er heiratete dann die Schwester des damals berühmten Graveurs Robert Sands. Aus der Ehe stammten zwei Söhne und vier Töchter. Unser Dichter war der zweite Sohn. Der ältere Bruder, James, war ein geschickter Zeichner und dieses Talent zeigten auch zwei Töchter; auch der Dichter besaß ja eine ausgesprochene Begabung dafür, was ihm später bei eigenen Illustrationen seiner humoristischen Schriften oft zu statten kam. Es lag offenbar eine Veranlagung zur Malerei in der Familie; ebenso wie zur literarischen Betätigung. Denn andrerseits hatte auch James, der ältere Bruder, gleichfalls dichterische Begabung. Es wird erzählt, daß die Mutter einst ein Notiz-

buch des Knaben auffand, in dem er Petrarca übersetzt hatte, und daß sie die Verse für seine eigenen unglücklichen Liebesgeständnisse hielt.

Was den Dichter betrifft, so wissen wir, daß er besonders eine seiner Schwestern, Anna, innig liebte; er hat uns ihr Andenken bewahrt in den rührenden Versen *"The Deathbed"* (vol. I, pag. 258), worin er ihren Tod betrauert. Ebenso zärtlich war er seiner Mutter zugetan. Im übrigen war er ein äußerst zurückgezogenes Kind mit viel stillem Humor, außerordentlich scheu und reizbar, zart und schwächlich. Die erste Erziehung erhielt der Knabe in der Schule des Dr. Wanostrocht in Clapham. (In dem launigen Gedicht *"Ode on a Distant Prospect of Clapham Academy"* (vol. I, pag. 386) hat er später dieser klassischen Stätte ein Denkmal gesetzt.) Man weiß jedoch nicht, wie weit sich seine Ausbildung erstreckte; wahrscheinlich lernte er gerade so viel, daß er später keine allzugroßen Lücken zu beklagen hatte. Keinesfalls aber wurde er so weit herangebildet (wie Rossetti mit Recht annimmt), daß ihn seine Kenntnisse und Fähigkeiten auf die Schriftstellerlaufbahn verwiesen oder ihm bereits jene beherrschende Gewalt über Sprache und Stil gegeben hätten, die er in seinen ernsten Gedichten entfaltet; von den humoristischen ganz zu schweigen, wo er sich zu einer Meisterschaft über die Sprache aufschwingt, die ihresgleichen sucht.

Er scheint auch ziemlich viel Latein gelernt zu haben, wenigstens erhielt er einmal einen Preis. Bald aber vergaß er es fast gänzlich; das einzige, was ihm blieb, waren seine lateinischen Zitate, die er mit sehr viel Witz zu verdrehen verstand. Wichtiger ist, daß er auch Französisch lernte.

Es ist nicht der Zweck dieses Abrisses, auf die Einzelheiten der Biographie des Dichters einzugehen. Es soll hier lediglich sein Entwicklungsgang dargelegt werden. Von einer Aufzählung historischer Details konnte umsoeher abgesehen werden, als von der Tochter des Dichters eine umfangreiche Materialiensammlung zusammengestellt wurde in ihren *"Memorials"*.[1]) Obwohl ziemlich unkritisch ge-

[1]) Mrs. Frances Freeling Broderip, *Memorials of Thomas Hood.* Collected, arranged, and edited by his daughter, etc. 2 vol. London 1869. 8°.

sammelt, ist das Buch als Memoirenwerk dennoch von hohem Werte.

Bald trat der Ernst des Lebens an Hood heran und düstere Schicksalsschläge zerstörten das stille Glück des Vaterhauses. James, der ältere Bruder, starb plötzlich an Auszehrung. Die Krankheit lag offenbar in der Familie. Denn auch die Mutter fiel derselben später zum Opfer; höchstwahrscheinlich war sie es, die damit behaftet war. Von ihr stammten diese Schwindsuchtskeime, denen der älteste Sohn und zwei Töchter zum Opfer fielen. Auch der Dichter kämpfte zeitlebens mit einem Lungenleiden, das ihn schließlich für den Rest seiner Tage auf das Krankenlager warf.

Unglück und Trauer, Not und Sorge hielten ihren Einzug in das traute Heim, als auch der Vater plötzlich an einem tückischen Fieber starb. Für die Familie war nur mangelhaft gesorgt. Hood kam zu seinem Oheim; er sollte Kupferstecher werden; wahrscheinlich wollte man lediglich die Not der Familie etwas lindern, dadurch daß ein Kind aus dem Hause kam. Schon hier mag er eine tüchtige Ausbildung erfahren haben, die später ihre Vollendung bei einem andern Meister erhielt, dem berühmten Le Keux.

In seinen *"Literary Reminiscences"* (veröffentlicht in *"Hood's Own"*) erzählt er einmal, daß er für kurze Zeit im Kaufmannsgeschäft tätig war; wir besitzen auch aus seiner Feder ein Sonett, welches man zur Begründung jener Aussage namhaft macht:

"Time was I sat upon a lofty stool,
At lofty desk, and with a clerkly pen," etc.

Es kann dies möglicherweise auf Wahrheit beruhen; mehr Berechtigung scheint aber die Annahme W. M. Rossettis zu haben, der in dem angeführten Gedicht bloß einen Scherz des Dichters vermutet; im übrigen wäre dieses Motiv des poetischen Kommis keine besonders originelle Erfindung des großen Humoristen. Jedenfalls müßte seine Handelslaufbahn äußerst kurz gewesen sein. Von ärztlicher Seite wurde ihm aus Gesundheitsrücksichten dringend eine Luftveränderung empfohlen. Offenbar hatte die Tätigkeit als Kupferstecher nachteilig auf seine schwache Konstitution

gewirkt. Hood entschloß sich, nach dem Norden, und zwar nach Schottland zu gehen, wo er in Dundee Verwandte hatte.

Nach den Angaben seines Sohnes kam er 1814 nach Schottland, wo er sich höchstwahrscheinlich fünf Jahre aufhielt; wichtig ist, daß er hier zum ersten Mal (1814) Erzeugnisse seiner Feder im Drucke erscheinen ließ, und zwar zuerst im *"Dundee Advertiser"*; ein andrer Beitrag erschien gleichfalls in einer Lokalzeitschrift, dem *"Dundee Magazine"*. Sonst ist gerade diese Periode ziemlich in Dunkel gehüllt; dies jedoch ist sicher, daß er damals die Schriftstellerei noch nicht als Lebensberuf auffaßte, sondern erst viel später.

Als er sich wieder nach London zurückbegeben hatte, finden wir ihn (1820) als Mitglied der *"Social Literary Society"*, einer Privatgesellschaft, die ihren Sitz in Islington hatte, wo Hood damals wohnte. Zunächst arbeitete er noch immer als Kupferstecher. Doch trat er alsbald auch mit kleineren Gedichten hervor. Der Kreis in dem er sich bewegte war ungemein anregend. Er wurde daselbst mit Charles Lamb bekannt, Allan Cunningham, De Quincey u. a. Er gleitet augenscheinlich in das Schriftstellertum hinüber; lediglich aus Vorliebe, nicht infolge eines festen Entschlusses oder weil Naturanlagen systematisch entwickelt worden wären. Ganz allmählich sehen wir ihn zum Journalismus übergehen; er fand hier Beschäftigung für seinen ewig regen Geist, wie sie ihm die eintönige Arbeit des Kupferstechers nicht bieten konnte.

Über die Gesellschaft, der er beigetreten, machte er sich wiederholt lustig, vor allem in seinen *"Reminiscences"* (gesammelt in *"Hood's Own"*; vgl. *"The Elland Meeting"*). Wie bereits erwähnt, befanden sich einige der ersten Schriftsteller darunter. Einen der größten zwar lernte er nicht mehr kennen: John Keats war im Februar 1821 in Rom gestorben. Dafür aber trat er durch Vermittlung Lambs mit einem andern, noch bedeutenderen Mann in persönlichen Verkehr, mit Coleridge.

Im Anfang des Jahres 1821 (16. Februar) fand in Chalkfarm ein Duell statt zwischen einem Mr. Christie und John Scott, dem trefflichen Herausgeber des *"London*

Magazine", das am 27. d. M. den Tod des letzteren nach sich zog. Durch den Verlust des begabten Mannes ging das Blatt in die Hände andrer über, zufälligerweise Gönner von Hood. Die einstige Freundschaft seines Vaters mit den neuen Besitzern, Messrs. Taylor and Hessey, verhalf ihm zu einer Anstellung in der Redaktion als *"assistant sub-editor"*. Seine Pflichten bestanden hauptsächlich darin, die Korrekturbogen durchzusehen. Aber er dehnte seine Tätigkeit alsbald aus, indem er besonders die eine Spalte *"Lion's Head"* unter seine Obsorge nahm und humoristische Antworten schrieb. Hier erschien in demselben Jahre die satirische *"Ode to Dr. Kitchener"*, in der Novembernummer; seinen Namen nannte der Verfasser nicht. Schon im Juli jedoch war in derselben Zeitschrift ein tiefempfundenes Gedicht aus seiner Feder erschienen, *"To Hope"* betitelt, besonders bemerkenswert, da sich schon bei diesem ersten Versuch eine Gewandtheit in der Behandlung der Form zeigt, welche auf spätere Meisterschaft schließen läßt (vol. I, pag. 253).[1]) Ein weiterer Beitrag war dann in diesem Jahre *"The Departure of Summer"* (vol. I, pag. 229). In der Folge finden wir bereits vortreffliche Stücke; vor allem muß hier *"Lycus the Centaur"* angeführt werden (vol. I, pag. 60); man darf geradezu behaupten, daß er während dieser ersten Periode einige seiner besten kleineren Gedichte geschrieben hat. (1822: *"To an Absentee"*, I 257, *"Hymn to the Sun"*, II 216; 1823: *"Fair Ines"*, II 118, *"Ode to Autumn"*, I 195).

Unter seinen literarischen Freunden schloß sich Hood besonders an einen enger an; es war dies John Hamilton Reynolds. Dieser ist vor allem als vertrauter Freund von Keats bekannt geworden (vgl. dazu Marie Gothein, "John Keats' Leben und Werke", pag. 54 f.); auch erwarb er sich durch eigene Dichtungen Ruhm *("The Garden of Florence");* allerdings zeigte er sich fast stets von seinem großen Freunde beeinflußt. Reynolds war ein vielversprechendes Talent gewesen; er hatte sehr jung als Schüler Byrons begonnen mit einem Gedicht *"Safie"*. Hunt hatte in einem Aufsatz die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt und Byron, Coleridge und Lamb hatten seinen Dichtungen auf-

---

[1]) Vgl. Kapitel III dieser Abhandlung.

richtiges Lob gespendet; allgemein setzte man große Erwartungen in ihn. Es scheint ihm jedoch die Energie zu ernstem Schaffen gefehlt zu haben und so blieb er schließlich weit hinter dem zurück, was seine Freunde einst von ihm erhofften.

Dieses innige Freundschaftsverhältnis zu Reynolds sollte für Hood von besonderer Bedeutung werden, indem er am 5. Mai 1824 die zweitälteste von den drei Schwestern seines Freundes, Jane, heiratete. Die Ehe scheint teilweise gegen den Willen der Eltern der Braut geschlossen worden zu sein, wegen der Kränklichkeit Hoods (der Vater der Frau war *head-writing-master* von *Christ's Hospital*). Allein die Heirat erwies sich später als äußerst glücklich.

Hood schien jetzt von neuer Tatkraft beseelt; lebhafte Zukunftspläne beschäftigten ihn und sein poetisches Schaffen war reger denn je. Außer seiner Lyrik hatte er bereits öfters humoristische und satirische Gedichte anonym veröffentlicht. Anfangs waren dieselben fast gänzlich unbeachtet geblieben; allmählich aber wandte ihnen das Publikum seine Aufmerksamkeit zu. Die spielende Leichtigkeit des Schaffens, die er dabei bekundete, mochte den Dichter zu größeren Versuchen ermutigen. So veröffentlichte er denn im Verein mit Reynolds im Jahre 1825 eine Sammlung, die betitelt war *"Odes and Addresses to Great People"*. Die Aufnahme der Gedichte, welche anonym erschienen, war die denkbar günstigste.[1]) Kurz nacheinander waren drei Auflagen vergriffen und auch materiell hatten die Verfasser einen äußerst glänzenden Erfolg. Es wird uns heute schwer, das Werk entsprechend zu würdigen: es ist voll von Anspielungen auf längst vergessene Tagesereignisse. Auch für den englischen Leser wäre ein Kommentar erforderlich, der einen größeren Umfang haben müßte als der Text selbst. Sogar die Verfasser sahen sich bereits genötigt, bei den Neuauflagen in Fußnoten Erklärungen beizugeben. Auch ist es fast unmöglich, den Beitrag jedes einzelnen der beiden Dichter zu bestimmen.

Der günstige Erfolg, den diese humoristisch-satirischen Stücke erzielt hatten, sollte für Hood bestimmend werden.

---

[1]) Vgl. dazu Kapitel II der Abhandlung.

Schon im nächsten Jahre (1826) erschien die erste Serie seiner *"Whims and Oddities"*, der 1827 eine zweite Reihe folgte; er hatte diesmal ganz allein gearbeitet. Die Aufnahme war wiederum eine ungemein günstige. So wurde er denn zu immer regerem Schaffen angeeifert. Seine schriftstellerische Wirksamkeit wird immer ausgedehnter. Nachdem er sich in den letzten Jahren vor allem im kurzen Gedicht meist rein humoristischen Inhalts betätigt hatte, wandte er sich jetzt der Prosa zu; allein seine *"National Tales"* blieben weit hinter den Erwartungen zurück und sind heute gänzlich vergessen.

Hood erkannte sehr wohl, daß er sich auf ein Gebiet begeben hatte, auf dem nicht seine Stärke lag. Die Enttäuschung, die er erfuhr, war umso drückender und schmerzlicher für ihn, als er kurz vorher eine noch viel schlimmere erfahren hatte. Er mochte fühlen, daß ihn seine poetische Begabung zu weit Höherem befähigte als er bisher geschaffen. Die Werke, die seinen Ruf begründet, waren ja eigentlich gar keine ernsteren Dichtungen gewesen; lediglich satirische und humoristische Spielereien. Sonderbarerweise hatten gerade diese beim Publikum solchen Anklang gefunden. Aber hatte er nicht schon weit Besseres geleistet?

Bereits in der ersten Zeit seiner literarischen Tätigkeit, damals als er seine ersten Beiträge zum *"London Magazine"* schrieb, hatte er in der Lyrik glänzende Fähigkeiten bekundet. Und so hatte er sich auch jetzt wieder (1827) der lyrisch-epischen Dichtung zugewandt. Er schlug also wieder die Bahnen ein, die er schon 1822 mit *"Lycus the Centaur"* betreten hatte.

Dabei sehen wir Hood vollständig in der Strömung seiner Zeit. Die Begeisterung für die Dichtung der elisabethanischen Zeit war plötzlich wach geworden; 1817 hatte William Hazlitt seine berühmten Vorträge über die Dramatiker jener glänzenden Periode gehalten und viele strahlende Größen wurden jetzt mit einem Mal erst bekannt und gewürdigt, welche bisher die Sonne Shaksperes verdunkelt hatte. Unter vielen andern hatte ganz besonders Keats den Geist jener großen Zeit erfaßt, wie wir ja ganz deutlich an seinem *"Endymion"* sehen. Hood war nun in den Kreis der Freunde dieses jungen Dichters eingetreten

und war es ihm auch selbst nie vergönnt gewesen, zu dem allzufrüh Verstorbenen in persönliche Beziehungen zu treten, so waren doch dessen Dichtungen von umso größerem Einfluß auf seine eigene poetische Entwicklung. Hood hatte sich offenbar durch eingehendes Studium in den Geist der elisabethanischen Poesie vertieft; vor allem war es die erzählende Dichtung, die ihn anzog, und hier wieder scheint es ganz besonders Marlowe gewesen zu sein, der ihn begeisterte. Wie schon früher im *"Lycus"*, so griff er auch jetzt wieder einen antiken Stoff heraus, nämlich "Hero und Leander" (1827).[1])

Aber noch ein zweiter Umstand scheint mir für seine ganze Entwicklung von höchster Bedeutung; die Beziehungen nämlich, in die er zu Coleridge trat. Dieser genoß damals das größte Ansehen, er hatte wiederholt äußerst günstig über Hoods Schöpfungen geurteilt und es ist ganz erklärlich, wenn wir sehen, wie dieser bedeutende Geist auf den jungen Dichter einwirkte. Auch Coleridge selbst stand ja stark unter dem Einfluß der elisabethanischen Zeit.[2]) Vor allen scheint ihn wohl Spenser angezogen zu haben. In diesen Ideen wurzelte denn auch Hood. Coleridge hatte das Gespenstische, das Phantastische mit so unübertrefflicher Meisterschaft geschildert. Hoods Jugend fällt in die Zeit, wo die glänzenden Tage der englischen Romantik zwar schon verrauscht waren, wo aber die unvergänglichen Werke, die sie geschaffen, erst wahrhaft gewürdigt wurden. Darf es uns wundern, wenn der junge Dichter im Banne seiner Zeit die Gestalten der klassischen Sage, die er in seinen längeren epischen Gedichten zum Vorwurf nimmt, in das Gewand der Romantik kleidet? An Nixen, Elfen und Nymphen begeistert er sich und verherrlicht Shakspere in enthusiastischen Versen (*"The Plea of the Midsummer Fairies"*, 1827), weil er es war, der in seinen unvergleichlichen Werken diese holden Fabelwesen uns erhalten und vom Untergang errettet hat.

Diese Erkenntnis, daß der junge Hood vollständig in der Romantik wurzelt, scheint mir für das Verständnis des

---

[1]) Vgl. die genaueren Ausführungen Kapitel III.

[2]) Sieh Brandl, Coleridge, Berlin 1886, pag. 223.

Dichters von großer Wichtigkeit. (Man vgl. dazu z. B. seinen dramatischen Versuch *"Lamia"* [vol. II, pag. 145] aus dem Jahre 1828, oder das Gedicht *"The Two Swans"*, vol. I, pag. 206.) Die wenigen flüchtigen Darstellungen seines Schaffens, die ich gefunden, berücksichtigen dies nirgends, da dem großen Publikum ja überhaupt nur der Humorist und der soziale Dichter Hood bekannt ist; so erklärt es sich denn, daß man vollständig übersieht, daß Hood von Anfang an ganz andres wollte als er später erreichte (im Zwange materieller Not), und dann, daß man seine Stellung in der gesamten Literaturepoche gänzlich mißversteht.

Die beiden erwähnten Gedichte *("Hero and Leander"* und *"The Plea")* waren 1827 erschienen; das letztere hatte er Charles Lamb gewidmet, ersteres aber Coleridge; aus Dankbarkeit für das Lob, das dieser ihm gespendet. Aber weder die Gedichte selbst noch die Namen derer, denen sie zugeeignet waren, konnten dem Bändchen Aufnahme verschaffen.

Hood war bitter enttäuscht. Er erkannte jetzt, wenn er fernerhin von seiner Feder leben wollte, so mußte er sich der humoristischen Richtung zuwenden. Allerdings hat er niemals der ernsten Poesie vollständig entsagt. Aber die achtzehn Jahre, die er noch arbeitete, waren doch hauptsächlich jener Gattung geweiht, von der er mit so großem Erfolge die ersten Proben in den *"Odes and Addresses"* gegeben hatte. Er hatte gefunden, daß sich für ihn *"puns"* weit besser rentieren als wahre Poesie. Das große Publikum wollte nichts andres von ihm hören als seine Witze; und Hood mußte schreiben um zu leben: *"a lively Hood for a livelihood"*, wie er scherzend sagte. Aber er war im Grund ein wahrer Dichter und wir hören ihn oft mitten im tollsten Scherze Töne anschlagen, die unser Lachen jäh verstummen machen; neben übermütigen Wortwitzen und Wortspielen fließt die Träne, und Ernst und Scherz gehen beständig nebeneinander her, durchkreuzen sich, vereinen sich.

1829 verließ er London und ging nach Winchmore Hill, wo er bis 1832 auf dem Lande wohnte, in der Nähe von Edmonton. Seine Ehe war äußerst glücklich, ein

geradezu idyllisches Zusammenleben. In allen seinen Briefen finden wir immer und immer wieder nur Jane, seine Frau, und seine Kinder Fanny nebst Tom junior erwähnt. Die Frau war äußerst zartfühlend; sie besaß einen feinen Verstand und literarischen Geschmack, obgleich man sonst schließen kann, daß ihre Bildung nur eine mittelmäßige war.

1830 finden wir ihn mit einem neuen literarischen Unternehmen beschäftigt. Er gab in diesem Jahre das erste seiner *"Comic Annuals"* heraus (zu Weihnachten erschien die erste Nummer), worin er durch mehrere Jahre die Hauptstadt ergötzte. Auf dem Umschlag sah man das Bild eines Knaben, der Seifenblasen bläst.

Unmittelbar nach 1830 müssen auch seine Arbeiten anzusetzen sein, die er für die Bühne schrieb. Zunächst ein Libretto für eine englische Oper, die im Surrey-Theater aufgeführt wurde; der Name ging jedoch verloren. Sie soll mit Erfolg gegeben worden sein. Ferner schrieb er eine Pantomime für das Adelphi-Theater und dramatisierte mit Reynolds den *"Gil Blas"*, der angeblich auf dem Drury-Lane-Theater aufgeführt wurde.

Er übersiedelte dann nach dem Lake-House, Wanstead, in ein altes, teilweise verfallenes Gebäude; sein Aufenthalt daselbst ist besonders erwähnenswert, weil er wahrscheinlich hier durch seine Umgebung zu dem Gedicht *"The Haunted House"* (vol. I, pag. 95) angeregt wurde, durch dieses teilweise verfallene, alte Gemäuer und seine Schönheit in Trümmern: Zeichen vergangener Pracht und gegenwärtiger Vergessenheit.

So war sein Leben in beinahe ungetrübtem Glücke dahingeflossen seit dem Tage, wo er sich verheiratet hatte; nur hie und da hatten leichte Krankheitsanfälle sich eingestellt; aber in seiner Jugendkraft erholte er sich rasch und ahnte nicht, daß es die Vorboten eines unheilbaren Leidens waren.

Da traf ihn plötzlich ein furchtbar harter Schlag infolge des Bankrotts einer Firma, mit der er in Verbindung stand und der ihn materiell ruinierte (1834). Es wäre ihm möglich gewesen, mit verhältnismäßig geringem Verlust davonzukommen, falls er sich zu einigen juristischen Winkelzügen verstanden hätte; allein er hielt dies eines Ehren-

manns für unwürdig. Hatte er doch ein leuchtendes Beispiel an jenem Manne vor sich, der eine Riesenschuld durch seine Feder in unermüdlichem Fleiße getilgt. Er wollte handeln wie Scott. Aber er sah sich gezwungen, England zunächst auf unbestimmte Zeit zu verlassen.

Er ging nach Deutschland; auf der Überfahrt entrann er mit genauer Not einem Schiffbruch. Es scheiterten damals in dem Sturm elf Schiffe im Kanal, am 4. und 5. März 1835. Die meisten sanken an der holländischen Küste. Hood fuhr auf dem "Lord Melville" nach Rotterdam hinüber. Er hat jene stürmische Nacht festgehalten in der Erinnerung durch sein *"Sonnet to Ocean"*:

"Shall I rebuke thee, Ocean, my old love,
That once, in rage, with the wild winds at strife,
Thou darest menace my unit of a life,
Sending my clay below, my soul above,
Whilst roar'd thy waves, like lions when they rove
By night, and bound upon their prey by stealth?
Yet didst thou ne'er restore my fainting health? —
Didst thou ne'er murmur gently like the dove?
Nay, dost thou not against my own dear shore
Full break, last link between my land and me? —
My absent friends talk in thy very roar,
In thy waves' beat their kindly pulse I see,
And, if I must not see my England more,
Next to her soil, my grave be found in thee!"

Hoods Aufenthalt in Deutschland und seine letzten Jahre. 1835—1845.

Hood fand in Koblenz einen passenden Aufenthalt. Sein Studierzimmer ging auf die Mosel hinaus: *"There I shall write volumes"*. Er fühlte sich während der ersten Zeit ungemein glücklich. Sein Frohsinn war ihm zurückgekehrt. Scherzend berichtet er über seine Fortschritte im Deutschen. Einen lieben Bekannten fand er in dem Leutnant Philipp de Franck; derselbe war englischer Abkunft und Offizier in deutschen Diensten.

Allein das Leben in Deutschland war kostspieliger als er erwartet hatte. Auch das Klima war nicht so günstig

wie er es wünschte. Seine Leiden stellten sich alsbald wieder ein; sie traten jetzt häufiger und drohender auf; wohl infolge der Sorgen der letzten Zeit.

Der Arzt gab ihm beständig Blutegel und Pflaster; so wurde er schwächer und schwächer. *"One of their blisters would draw a waggon"*, spottete er.

Dazu arbeitete Hood beständig; sein Trost waren seine Frau und seine Kinder. Und wenn diese schliefen, so saß er noch lange und arbeitete bis tief in die Nacht hinein.

So sah der Mann aus, der ganz London zum Lachen reizte; *"to make laugh is my calling; I must jump, I must grin, I must tumble, I must turn language head over heel and leap through grammar"*.

Auch seine äußere Erscheinung stand mit den übermütigen Erzeugnissen seiner tollen Laune im schärfsten Widerspruch. Infolge der übermäßigen Anstrengungen alterte er vor der Zeit. Sein Gesicht war blaß, die Stimme schwach, seine Gestalt hager und schmächtig; immer ging er schwarz gekleidet und machte ganz den Eindruck eines Geistlichen. Eine Mrs. S. C. Hall entwirft eine Schilderung von ihm: Wenn er ruhig war, so hatte sein Gesicht einen tief melancholischen Zug und enttäuschte stets; der Mund war meist bewegt und das Auge beobachtete scharf. Nur die Stirn blieb immer ruhig. Das Salonlöwentum liebte er ganz und gar nicht, er wollte nie in Gesellschaft den Witzbold spielen. Bloß unter Freunden wurde er gesprächig und am glücklichsten fühlte er sich daheim im Kreise der Seinen. Der Menge wich er fast scheu aus.

Einen Sommer und Winter verbrachte er in Koblenz. Dann verließ er den Rhein, ohne großen Trennungsschmerz. Er hatte hier nicht viel Glück genossen. 1837 begab er sich nach Ostende.

Hier gefiel es ihm sehr; weil er England näher war, wie er sagte. Aber für seinen Gesundheitszustand war das Klima das denkbar ungünstigste. Sein Freund Dr. Elliot drängte endlich auf seine Rückkehr nach England. Ihm nur ist es allein zu danken, daß der Dichter noch einige Jahre lebte.

Aber trotz Krankheit und Mühe war er unterdessen unermüdlich tätig. Ungemein ergreifend ist es, wenn wir

Hoods Anstrengungen sehen, seiner Umgebung in seinem Siechtum nicht zur Last zu fallen, wie er durch übermütige Scherze vielmehr darüber hinwegtäuschen will; so schreibt er in einem Briefe: *"My coats have become great-coats, and I seem to have retained my shadow,*[1]*) and sold my substance. In short, as happens to prematurely old port-wine, I am of a bad colour with very little body. But what then? That emaciated hand still lends a hand to anybody in words and sketches the creations and recreations of a merry fancy."*

Er hatte unterdessen 1839 England zunächst auf kurze Zeit besucht, um daselbst sein mittlerweile vollendetes Werk *"Up the Rhine"* zu veröffentlichen. Dieses Buch ist entschieden seine beste Prosaschrift und trägt viel zu seinem Ruhme bei. Er hat den Plan und einige Einzelheiten aus *"Humphrey Clinker"* entlehnt. Allein dies tut seiner Originalität keinen Abbruch. Im Bau und in der Ausführung steht das Werk übrigens Smollet kaum nach. In den Schilderungen der Details natürlich bleibt er hinter seinem Vorbild zurück. Auch ist besonders hervorzuheben, daß sich in keinem andern seiner Werke die Illustration so trefflich dem Texte anschließt wie hier, mögen auch für unsern heutigen Geschmack die Zeichnungen etwas seltsam und ungewohnt erscheinen.

Sein Gesundheitszustand war unterdessen immer besorgniserregender geworden; die Bluthustenanfälle wiederholten sich öfters. 1840 kehrte er denn auf ernstes Drängen seines Arztes ganz nach England zurück. Er ging nach Camberwell. Er hielt die strengste Diät, lebte als Vegetarianer und Teetotaler.

Aber seine Schaffenskraft war nicht erlahmt, oder besser, sie durfte nicht erlahmen; in demselben Jahre, 1840, begann er für das *"New Monthly"* zu schreiben; seine hauptsächlichsten Beiträge waren die Gedichte *"Rhymes for the Times and Reasons for the Seasons"*; das bekannteste *"An open Question"* (vol. II, pag. 104) und *"A Tale of a Trumpet"* (II 73); dann folgte *"Miss Kilmansegg and Her Precious Leg"* (I 107), dessen Veröffentlichung sich über eine lange Zeit erstreckte. Die medizinischen Kenntnisse,

[1]) Anspielung auf Peter Schlemihl.

die er gelegentlich darin entfaltete und die er wohl seinem Freunde Dr. Elliot verdankte, verschafften ihm geradezu Ansehen auf diesem Gebiet, von dem er doch im Grunde nicht das mindeste verstand.

Damals führte er auch einen Prozeß mit seinem Verleger; das Geld für *"Up the Rhine"* stockte und Hood kam in arge Bedrängnis.

Das nächste Jahr endlich versprach der Not der letzten Zeit für immer ein Ende zu machen. Im August 1841 nämlich trug ihm Mr. Colburn infolge des Todes von Theodore Hook[1]) die Herausgabe des *"New Monthly Magazine"* an für den jährlichen Gehalt von £ 300. Eigene Beiträge sollten extra honoriert werden. Diese Wendung wirkte selbst auf den Gesundheitszustand Hoods wie neu belebend; er kräftigte sich zusehends und mit den neuen Plänen wuchs auch seine Schaffenslust. In Elm-Tree-Road, St. John's bezog er ein hübsches Haus. Außerdem hatte ihn ein zweiter kurzer Aufenthalt in Schottland neu gestärkt.

Aber leider, die Verbindung mit dem *"New Monthly"* löste sich nur allzubald! Alle seine Pläne und erträumten Ideale sollten wieder mit einem Schlage zunichte werden.

Es war um jene Zeit, als sich Hood nach langer Pause wieder einmal wahrer Poesie zuwandte. Es scheint geradezu, als ob sein unerschöpflicher Witz plötzlich versiegt wäre; so gänzlich machte er sich damals von seinen tollen Scherzen frei. Und er schrieb eine Anzahl Gedichte, die ihm einen unvergänglichen Ruhm gründeten in der Literatur seines Volkes, ja im Andenken aller Menschen, die sich für Regungen edelster Nächstenliebe erwärmen können.

Die Not der arbeitenden Klassen Englands, besonders in den großen Zentren der Industrie, war damals ins Unglaubliche gesteigert. Die Schilderungen, die uns über diese halbverhungerten Massen der großen Fabrikstädte jener Tage entworfen werden, klingen heute wie Fabeln und Ausgeburten einer verirrten Phantasie. Jedes menschlich fühlende Herz mußte bluten, wenn es diese vertierten Massen, die in der tiefsten Verkommenheit dahinvegetierten, hungern sah. Und Hood hatte ja selbst in den letzten Jahren

---

[1]) 22. September 1788 bis 24. August 1841.

den bittern Ernst des Lebens so furchtbar kennen gelernt, daß er sich unmöglich diesem allgemeinen Aufschrei der Verzweiflung verschließen konnte. Er erachtete es als seine Pflicht, seine Kraft hier in den Dienst der Humanität zu stellen, und so schilderte er mit gewaltigster Kraft und höchster poetischer Kunst einzelne dieser Nachtseiten des sozialen Lebens, die er mit meisterhaftem, künstlerischem Scharfblick herausgriff. So entstand zunächst *"The Song of the Shirt"*; zuerst im *"Punch"* abgedruckt in der Weihnachtsnummer 1844; dann *"The Bridge of Sighs"* und einige andre Gedichte derselben Art.

Wie ein Lauffeuer ging das erstere durch das Land und war nach wenigen Wochen allbekannt; es wird erzählt, daß das Gedicht auf sogenannte *Moral Pocket-Handkerchiefs* gedruckt wurde, nur um es immer mehr und mehr zu verbreiten.

Und während das "Lied vom Hemd" seinen Ruhm überallhin trug, lag der Dichter schwer krank auf seinem Lager. Zum ersten Male hatte er Aufmerksamkeit erregt durch seine eigentliche dichterische Kraft. Er selbst war über den Erfolg am meisten erstaunt und wir hören, wie er tief ergriffen war als er an einem trüben Winterabend einsam durch die Gassen schritt und ein Kind vernahm, das nach einer selbst erfundenen Melodie das traurige "Lied vom Hemde" sang.

Hoods Leben war in der Tat eine tief ergreifende Tragödie. Wenn er vor das Publikum treten wollte, hatte er die Schellenkappe aufsetzen müssen, um Gehör zu finden; und hatte er wirklich einmal ein ernstes Gedicht geschrieben, so suchte man stets nur den dahinter versteckten Witz herauszufinden; und jetzt erst erkannte man seine wahre Natur; jetzt wo es zu spät war.

Sicherlich nagte diese Erkenntnis unaufhörlich an dem zartfühlenden Dichter. Sie klingt uns aus den Gedichten jener Zeit nur allzu deutlich entgegen. Ich verweise auf *"The Haunted House"*; es hallt wie sein eigener Totensang, und düstere Schilderungen entrollt er von Verfall und Sterben.

Aber obwohl Hood schon sehr gebrochen war, immer noch war er rastlos tätig und führte seine literarischen Arbeiten rüstig fort. Schlaflosigkeit quälte ihn und er-

schöpfte ihn schließlich vollständig. Doch vielleicht war es gerade die Mühe und die Krankheit, die ihn zu seinen letzten meisterhaften Schöpfungen anregten am Abend seines Lebens; als ob ihm Frau Sorge selbst dabei die Feder geführt hätte. —

1844 war er nach Devonshire Lodge, Finchley Road übersiedelt; in nächster Nähe von *"The Eyre Arms"*.

Die Verbindung mit dem *"New Monthly"* hatte nur allzufrüh wieder aufgehört, wie bereits erwähnt. Hood unternahm es, ein eigenes Blatt zu begründen; er nannte es *"Hood's Magazine"*. Es war dies eine Monatschrift mit ernsteren literarischen Zielen: *Merry and wise, instead of being merry and otherwise,* definierte er in der Vorrede selbst seine Bestrebungen, die er verfolgte. Politik war ganz ausgeschlossen. Sein Zweck war: *ridendo dicere verum.* Er wußte, daß sein Witz anziehen würde, während eine trockene Didaktik einfach abgestoßen hätte; er wollte aber ausdrücklich einmal belehren, weil ihm so viele vorgeworfen hatten, er sei ein ganz gewöhnlicher, seichter Spaßmacher ohne jedes höhere Ziel. Auch wußte er, daß Kürze des Witzes Seele sei; und so faßte er meist in einigen kurzen Worten zusammen, was sich leicht hätte über einen ganzen Essay ausdehnen lassen.

Das Blatt wurde zunächst von zahlreichen Freunden unterstützt; eine große Anzahl Schriftsteller hatte Beiträge versprochen; auch vom Publikum wurde es gut aufgenommen. Allein nur allzufrüh sollte das Unternehmen wieder ins Stocken kommen. Es war offenbar kein Kapital da, das Journal durchzusetzen. Dazu kamen neue Krankheitsanfälle Hoods. Es wurde für den Dichter immer düsterer. Und während er unter Sorgen und Schmerzen schlaflose Nächte durchwachte, mußte er schreiben, immer und immer wieder schreiben; und er verfaßte Arbeiten, die an Witz und Humor beinahe das Beste übertreffen, was er je geschaffen.

Die Hefte, die von *"Hood's Magazine"* erschienen sind, sind heute ungemein selten. Das Blatt ist so innig mit den letzten Kämpfen des Dichters verbunden, mit seiner Krankheit und Sorge während seiner letzten Zeit, daß es das größte Interesse bietet. Es enthält wahrhaft glänzende Bei-

träge von seiner Feder; vor allem auch ernste Stücke. Außerdem finden wir die besten literarischen Kräfte der Zeit vertreten: Bulwer schrieb *"The Death of Clytemnestra"*; sodann erschien eine Anzahl von Robert Brownings *"Dramatic Lyrics and Romances"*; ferner Arbeiten von Walter Savage Landor, Monckton Milnes (Lord Houghton), Barry Cornwall (B. W. Procter). Wir lesen eine humoristische Epistel von Charles Dickens (*"Threatening Letter to Thomas Hood"*). Der Prospekt, den Hood selbst vorausgeschickt hatte, war ausgezeichnet, sprühte von Witzen und *puns* tummelten sich darin; niemand hätte sich träumen lassen, daß diese Zeilen ein Kranker geschrieben, der bereits selbst an seinem Aufkommen verzweifelte. Mehr als die Hälfte der ersten Nummer war von seiner Feder. Aber bald gab's alle möglichen Schwierigkeiten. Seine Krankheit verschlimmerte sich derart, daß er bereits damals schon wiederholt dem Tode nahe war. Aber immer wieder erholte er sich, diktierte seiner Frau und fertigte kleine Zeichnungen an.

Seine materiellen Verhältnisse wurden immer trostloser, seine Geldmittel immer geringer. An seinem Krankenlager saß seine Frau. Sie war ihr Leben lang unermüdlich gewesen in ihrer Sorge für seine wechselvolle Gesundheit; sie war es gewesen, die den Sonnenschein in sein Dasein gebracht und es ihm glücklich gestaltete, die ihn aufheiterte, wenn der Kummer ihn niederdrückte und Sorge und Krankheit ihn umdüsterten.

Man wandte sich an Sir Robert Peel, er möge dem kranken Dichter eine Pension gewähren. Das Ansuchen wurde genehmigt. Da aber Hoods Gesundheitszustand so äußerst schwankend war, so bestimmte der Minister die Königin, die Pension von £ 100 der Frau, Mrs. Hood, zu gewähren (offiziell bekanntgegeben am 16. November 1844). Es ist eine Ehre für England, die Familie des Mannes auf diese Weise vor der Not geschützt zu haben.

Die letzten Weihnachten, die er im Kreise seiner Familie verbrachte, waren schon Vorboten des kommenden Unglücks. Zum ersten Male verließen ihn Humor und Scherz; er wurde traurig.

Viele Freunde versammelten sich um ihn, ihm die Hand zum Abschied zu drücken.

Der Frühling kam und er erlebte ihn noch. Aber von da ab verfiel er zusehends. Dazu kamen düstere Stimmungen.

Er klagte, daß er erst jetzt die Schönheit der Welt erkenne und alles sei viel besser und schöner als die Menschen ahnen. Wenige Wochen vor seinem Tode, im April 1845, schrieb er seine letzten Verse (vol. II, pag. 424):

Leb' wohl, mein Leben! Trübe schweift der Sinn
Und düster treibt die Welt dahin;
In dunkler Wolke stirbt des Lichtes Pracht
Als sänk' die Nacht.
Rauher, rauher, immer rauher
Steigt empor ein frost'ger Schauer;
Es weht mich an wie Moderduft —
Die Rose stirbt im Hauch der Gruft.

Willkommen, o Leben! Es ringt der Geist,
Der Hoffnung Kraft die Fessel reißt;
Die düstern Schatten, Spukgesichte
Entfliehn wie Nacht im Morgenlichte.
Ob der Erde webt ein Blühn,
Aus trübem Grau die Sonnen sprühn;
Der kalte Schauer stirbt in milder Luft —
Es duftet mir die Rose aus der Gruft.

(Eigene Übersetzung.)

Am 3. Mai 1845, an einem Samstag mittag, starb Hood. Der Mann, der so viel Menschen das Leben erheitert hatte, starb in Armut und Not. Aber auf beiden Seiten des Atlantic, in Amerika ebenso wie in England, erweckte sein Tod die lebhafteste Teilnahme; als wäre der Liebling des Volkes gestorben.

Man wollte ihn im *Poets' Corner* beisetzen, aber er kam nach Kensal Green, wo ihm auf öffentliche Subskription später ein Denkmal errichtet wurde. Es ist von Matthew Noble gearbeitet und besteht aus einer großen Bronzebüste Hoods auf einem hübschen Postament von poliertem, rotem Granit. Unter der Büste stehen die schlichten Worte: Er sang "das Lied vom Hemd". Außerdem sind Geburts- und Sterbetag auf der Vorderseite eingemeißelt. Auf den Seiten

des Sockels erblickt man Reliefs, die den "Traum Eugen Arams" und die "Seufzerbrücke" illustrieren, in ganz trefflicher Durchführung. Das Denkmal ward enthüllt am 18. Juli 1854.

II.

Thomas Hood als Humorist und Satiriker.

1825 erschien in London ein dünnes Bändchen in 12°; es war betitelt

"Odes and Addresses to Great People".

Der Name des Autors auf dem Titelblatt fehlte; nur ein Zitat fand sich daselbst: *"Catching all the oddities, the whimsies, the absurdities and the littlenesses of conscious greatness by the way" ("Citizen of the World").*

Bei näherer Betrachtung fand man, daß die einzelnen Stücke des Büchleins nicht alle auf gleicher Höhe standen, vielmehr von sehr ungleichem Werte waren. Die Gedichte beschäftigten sich mit den hervorstechendsten Tagesberühmtheiten: Mrs. Fry, die Philanthropin; McAdam, der Verbesserer der Wege; Mr. Graham, der Luftschiffer; Grimaldi, der Clown, treten uns in buntem Gemisch entgegen. Das außerordentliche Talent und die Pointe des Werkchens konnten unmöglich übersehen werden.

Das Büchlein hatte auch bald eine weite Verbreitung; unter seinen zahlreichen Freunden und Gönnern befand sich kein geringerer als S. T. Coleridge, der damals in Highgate wohnte bei Mr. Gillman. Ein glücklicher Zufall hatte es ihm in die Hand gespielt. Er ergötzte sich daran und war ungemein entzückt davon. Viele der Stücke waren meisterhaft; und als er nachdachte, wer wohl der Verfasser sein könnte, vermochte er keinen andern zu finden als Charles Lamb. Er war vollständig von dessen Autorschaft überzeugt und beglückwünschte ihn brieflich. Zu seinem Erstaunen jedoch antwortete dieser, daß er mit den Gedichten nicht das geringste zu schaffen habe; er schrieb am 2. Juli an Coleridge: *"The 'Odes' are, four-fifth, done by*

Hood — a silentish young man you met at Islington one day, an invalid. Hood has just come in; his sick eyes sparkled with health when he read your approbation."

Hood war damals 26 Jahre; seit 1821 war er mit dem *"London Magazine"* in Verbindung. Sonst hatte man noch nicht viel von ihm gehört. Nur hin und wieder hatte er in der genannten Zeitschrift kleinere, meist lyrische Gedichte veröffentlicht. Auch die *"Ode to Dr. Kitchener"* war hier bereits erschienen, jedoch anonym und ohne damals irgendwie besonderes Aufsehen zu erregen.

Einzelne Gedichte der Sammlung waren, wie gesagt, von geringerem Wert und der Kenner mochte wohl gleich beim aufmerksamen Lesen eine zweite Hand vermuten. In der Tat hatte Hood gemeinschaftlich mit seinem Schwager Reynolds gearbeitet und dabei in den eigenen Stücken seinen Freund weit übertroffen. Heute allerdings ist es wohl kaum mehr möglich, die Beiträge der beiden Schriftsteller scharf zu sondern. Die zuverlässigste Autorität in dieser Frage ist hier der Sohn Hoods, der gelegentlich erwähnt, daß drei Gedichte auf Rechnung Reynolds zu setzen wären: *"Address to Mr. Dymoke"* (vol. II, pag. 385) mit voller Sicherheit.

Wie es bei allen Werken dieser Art zu sein pflegt, welche direkt an Lokalereignisse, politische Tagesberühmtheiten u. dgl. anknüpfen, so ist es auch bei diesem Erstlingswerk Hoods uns heute ungemein schwer, es entsprechend zu würdigen. Nach dem allgemeinen Aufsehen zu schließen, das die Satiren bei ihrem Erscheinen erregten, und nach der begeisterten Aufnahme seitens des Publikums, hatte Hood sicher in der Wahl seiner Opfer einen meisterhaften Scharfblick bekundet. Die Sammlung ragte offenbar weit über ähnliche Erzeugnisse hinaus, was wir ja auch heute noch beurteilen können. Allein, was uns eben fast gänzlich den Genuß daran verleidet, das ist der Schwall fremder Namen, Berühmtheiten jener Tage, die heute entweder vollständig dem Gedächtnis entschwunden sind oder sich höchstens noch in dickbändigen Enzyklopädien vor gänzlicher Vergessenheit gerettet haben. Aus diesem Grunde schon wäre es zwecklos und ermüdend gewesen, eine genaue Analyse dieser Satiren hier zu geben. Vielmehr habe ich

nach eingehender Lektüre die besten Stücke, die gleichzeitig unserm heutigen Verständnis noch am nächsten standen, herausgegriffen, um an der Hand einiger Muster das Gesamte zu charakterisieren.

Zunächst die *"Ode to Mr. Graham, the Aeronaut"*. Der Dichter sitzt rauchend daheim und mit den Wolken der Zigarre schwingt sich seine Phantasie empor.[1]) Er träumt von einer Fahrt an der Seite des kühnen Luftschiffers Graham in die höchsten Regionen. London versinkt unter ihm und sein Blick trübt sich. Die Schilderung ist äußerst lebhaft; und jede Gelegenheit greift er auf, um *puns* anzubringen; darin liegt eigentlich der Schwerpunkt der ganzen Satire. Unermüdlich weiß er zu scherzen und das Interesse des Lesers durch fast 40 Strophen hindurch wachzuhalten.

Gut ist auch die *"Ode to McAdam"* (vol. II, pag. 377); in schwungvollen Rhythmen singt er dem "Verbesserer der Wege" das Lob und verherrlicht ihn im Liede; den Mann, dessen Ruhm zwar "mit Füßen getreten wird", der aber gerade dadurch nur umso größer wird. Unerschöpflich ist er in Titeln und Beiwörtern, die er seinem Helden zu geben weiß, dem *"Scot of Scots"*, dem *"universal Leveller"*. Interesse bietet auch das Stück *"A Friendly Epistle to Mrs. Fry, in Newgate"* (vol. II, pag. 381). Mrs. Elizabeth Fry hatte in Newgate eine Schule für die Armen errichtet; sie war Quäkerin, welcher Sekte überhaupt die Ehre gebührt, sich am tatkräftigsten der Armen und Elenden in jener Zeit angenommen zu haben. Sie gründete auch einen Frauenverein, um eine mehr menschenwürdige Behandlung der Gefangenen, insbesondere derjenigen weiblichen Geschlechts zu erzielen. Ihren Bemühungen ist auch die Abschaffung der körperlichen Züchtigung als Strafe für Weiber zu danken. Ihr nun widmete Hood jenes Gedicht, das vor allem das Interesse und den Beifall Coleridges erregte; es wimmelt von Scherzen; die ernste Grundidee des Ganzen und der Anlaß, weshalb er sich gegen Mrs. Fry wendet, kommt zum Ausdruck in Str. 9.:

---

[1]) Die Freuden des Tabakgenusses besingt Hood öfters; ich verweise auf das kleine Gedicht: *"The Cigar"* (vol. I, pag. 398).

"O save the vulgar soul before it's spoiled!
Set up your mounted sign w i t h o u t[1]) *the gate —*
And there inform the mind before 'tis soiled!
'Tis sorry writing on a greasy slate!
Nay, if you would not have your labours foiled,
Take it i n c l i n i n g tow'rds a virtuous state,
Not prostrate and laid flat — else, woman meek!
The u p r i g h t pencil will but hop and shriek!"

Wir sehen, wie der Humor und die Satire immer in ihren Grenzen bleiben; beleidigend wird Hood eigentlich nie. Coleridge erkannte dies auch sofort und hob es in seinem Brief an Lamb rühmend hervor (besonders mit Rücksicht auf das eben besprochene Gedicht): *"the exemplum sine exemplo of a volume of personalities and contemporaneities without a single line that could inflict the infinitesimal of an unpleasance on any man in his senses".*

Das meiste Interesse bietet die *"Ode to the Great Unknown"*; es ist damit Sir Walter Scott gemeint, der sich nicht als Verfasser seiner allbewunderten Romane bekennen wollte, *"whom the second-sighted never saw".*[2]) Das ganze umfangreiche Gedicht, das gegen 300 Verse umfaßt, ist geradezu ein Meisterwerk des Scharfsinns; auf die denkbar verschiedensten Arten beklagt der Verfasser immer und immer wieder, daß man "jene geheime Quelle der schottischen Dichtung nicht entdecken könne, die gleich dem Nil ihren Ursprung in Dunkelheit zu hüllen weiß". Warum tritt doch jener Sänger nicht aus seiner Verborgenheit hervor!

". . . thou might'st have thy statue in Cromarty —[3])
Or see thy image on Italian trays,
Betwixt Queen Caroline and Buonaparté,
Be painted by the Titian of R. A.'s,

---

[1]) Vgl. dazu die Überschrift: *Mrs. Fry in Newgate,* d. h. sie entfaltet ihre Tätigkeit erst an Leuten, die bereits im Gefängnis sitzen.

[2]) Eine Anspielung auf das okkultistisch-spiritistische Phänomen des Hellsehens; das sogenannte "zweite Gesicht", das bei den einsamen Bergbewohnern der Hochlande häufig beobachtet wurde und das Scott bekanntlich in mehreren seiner Romane poetisch verwertete.

[3]) Schottische Grafschaft und Hafenstadt.

Or vie in sign-boards with the Royal Guelph![1])
P'rhaps have thy bust set cheek by jowl with Homer's,[2])
P'rhaps send our plaster proxies of thyself
To other Englands with Australian roamers —
Mayhap, in Literary Owhyhee[3])
Displace the native wooden gods, or be
The China-Lar of a Canadian shelf!"

Es ist leider unmöglich, mehr Proben zu geben, vor allem Stellen mit meisterhaften Wortspielen, die Hood an die einzelnen Werke Scotts und an die biographischen Ereignisse dieses großen Anonymus zu knüpfen weiß. Nur die genaueste und gründlichste Kenntnis von Scotts Leben und Werken läßt uns die erdrückende Fülle all dieser witzigen Anspielungen verstehen, ganz abgesehen von den zahllosen Seitenblicken und Seitenhieben auf jetzt vergessene Personen, die uns unverständlich bleiben.

Es möge hier noch darauf hingewiesen werden, daß Hood noch in einem andern Gedicht, betitelt *"The Compass"* (vol. II, p. 208), W. Scott zum Gegenstand genommen hat; er schildert, wie der große Schotte im Hafen von Neapel auf einem Schiffe die Magnetnadel in Unruhe bringt und ablenkt, und wie man ihn für einen Zauberer hält, bis er endlich seinen Namen nennt.

"'It's Michael Scott — the Wizard!'
'Michael I'm not — although a Scott —
My Christian name is Walter.'
Like oil it fell, that name, a spell
On all the fearful faction;
The Captain's head (for he had read)
Confess'd the Needle's action,
And bow'd to Him in whom the North
Has lodged its main attraction!"

---

[1]) Er meint damit Georg IV., 1820—1830, da das Fürstenhaus der Welfen in der königlichen Linie des Hauses Hannover fortbestand, dem auch die englische Herrscherfamilie angehörte.

[2]) Man erinnert sich unwillkürlich des Ausspruchs H. Taines, der Scott den "Homer der Bourgeoisie" nennt.

[3]) Eine der Sandwich-Inseln.

Wir wenden uns seiner zweiten größeren Sammlung vorwiegend humoristischer Gedichte zu, deren Verständnis auch mit weit weniger Schwierigkeiten verbunden ist; Hood betitelte sie

"Whims and Oddities".

Die erste Serie erschien 1826; *"by one of the Authors of 'Odes and Addresses to Great People', and the Designer of the Progress of Cant"*. Eine zweite Serie (Sir Walter Scott gewidmet) erschien 1827. Die einleitenden Gedichte waren von geringer Bedeutung; das eine schildert, wie der Dichter St. Paul's besteigt (*"Moral Reflections on the Cross of St. Paul's"*, vol. I, pag. 365) und witzige Betrachtungen aus der Höhe anstellt; der Stoff ist also nicht neu, sondern war von Hood schon in der *"Ode to Graham"* behandelt worden. Es folgten sodann die launigen Gedichte *"Love"* (vol. I, pag. 295) und *"A Valentine"* (vol. I, pag. 293).

In einem der folgenden kurzen Stücke möchte ich auf die Anfangswerke verweisen; es ist überschrieben *"Please to ring the Bell"* (vol. I, pag. 295):

"I'll tell you a story that's not in Tom Moore:
Young Love likes to knock at a pretty girl's door:" etc.

u. zw. mit Rücksicht auf die Aussprache des Namens des Verfassers der "Irischen Melodien", welche zwischen ō und ū wechselt. In dem vorliegenden Gedichte geht aus dem Reime des Eigennamens mit *"door"* hervor, daß Hood die Aussprache mit ō gebrauchte, welche von maßgebender englischer Seite wiederholt geltend gemacht wird (während die allgemein verbreitete Aussprache auch in England die mit ū ist). Da man annehmen muß, daß Hood als Zeitgenosse des großen Dichters die richtige Aussprache auf jeden Fall, vielleicht aus dessen eigenem Munde kannte, so dürfte diese Stelle von Wichtigkeit sein. — Noch einen zweiten Beleg für die Lautung auf ō kann ich aus Hoods Gedichten namhaft machen; vgl. *"The Wee Man"* (vol. I, pag. 278, letzte Strophe):

"Loud laugh'd the Gogmagog, a laugh
As loud as giant's roar —
'When first I came, my proper name
Was Little — now I'm Moore!'"

Besonders diese Stelle scheint entschieden beweisend. *"Little"* war das anfängliche Pseudonym des irischen Dichters.

Die weitaus größere Anzahl der *"Whims and Oddities"* ist ausgesprochen humoristischen Inhalts, oder die Handlung ist wenigstens in komischer, scherzhafter Form vorgetragen. So z. B. *"The Stag-eyed Lady"* (vol. I, pag. 340), der Scheheresade, der Märchenerzählerin aus "Tausend und eine Nacht", in den Mund gelegt. Leider atmet das Gedicht sehr wenig von dem zauberischen Dufte jener arabischen Erzählungen. Ali Ben Ali, der grausame Despot von Marokko, wünscht sich einen männlichen Erben und vermählt sich mit "Gazellenauge". Aber statt des erhofften Sohnes werden ihm Zwillingstöchter geboren (Str. 8): *Miss-fortunes never come alone* — worauf der Wüterich die Mutter ertränken läßt. — Das Gedicht ist ganz verfehlt, da ja der Stoff an sich gewiß nicht danach ist, in dem spöttelnden Tone behandelt zu werden, wie dies Hood getan. Es müßte denn sein, daß Hood bereits hier, wie wir es später ja öfters finden werden, eine Parodie auf die romantische Dichtung seiner Zeit geben wollte.

Besser ist die witzige *"Fairy Tale"*, eine scherzhafte Schilderung, wie die Lektüre von Märchen und Gespenstergeschichten dem Leser den Kopf verdreht. Dadurch, daß die Handlung an feste Örtlichkeiten verlegt wird, gewinnt das Stück noch besonders an Anschaulichkeit.

"December and May" (vol. I, pag. 312) behandeln das nicht allzu originelle Thema des jungen Weibes und des alten Gatten. Gerade an solchen Stoffen läßt sich am deutlichsten erkennen, wie Hood beinahe ängstlich einer jeden schlüpfrigen und lasziven Darstellung aus dem Wege geht.

Entschieden die glänzendsten Leistungen unter den ausgesprochen humoristischen Gedichten der Sammlung sind die sogenannten

"Pathetic Ballads".

Der Inhalt all dieser Stücke ist lediglich eine Reihe von Gemeinplätzen, die Hood ziemlich kunstlos aneinanderreiht und durch eine kleine Erzählung zusammenhält. Hood wollte hier seine Kunst im *"punning"* entfalten, Wortspiel

und Wortverdrehung, und darin sind die Stücke meisterhaft, man dürfte ihnen wohl schwerlich Gleiches an die Seite stellen können.

Die Reihe beginnt mit: *The Ballad of "Sally Brown and Ben the Carpenter"* (vol. I, pag. 289). Das Gedicht ist auch deshalb bekannt, weil es den Unwillen Thackerays erregte, der sich ärgerte, daß Hood sein Talent an derartigen Unsinn verschwende, während er viel Trefflicheres leisten könne. Das Gedicht ist typisch für alle andern derselben Art. Es zeigt zunächst in der Form, wie gründlich sich der Verfasser an der altenglischen Balladenstrophe gebildet hatte. Es wird erzählt, wie das liebende Paar, Ben, der Zimmermann, und die Kammerjungfer Sally Brown bei einem Spaziergang grausam getrennt werden; der junge Mann wird von einer Bande auf ein Schiff geschleppt und gewaltsam zum Seedienst gepreßt. Das Fahrzeug segelt eben ab als Sally aus einer schweren Ohnmacht erwacht. Aber sie tröstet sich bald und als Ben endlich aus fernen Landen heimkehrt und die Ungetreue wiederfindet, da stirbt er vor Gram:

"His death, which happen'd in his birth,
At forty-odd befell:
They went, and told the sexton, and
The sexton toll'd the bell."

Ebenso gelungen ist *"Faithless Nelly Gray"* (vol. I, pag. 349): Ben Battle, ein kühner Sohn des Mars, verlor beide Beine auf dem Schlachtfeld. Seine geliebte Nelly Gray verschmäht ihn deshalb und er endet freiwillig sein Leben:

". . . round his melancholy neck,
A rope he did entwine,
And, for his second time in life,
Enlisted in the Line!"

Es mögen hier in diesem Zusammenhang gleich die übrigen *"pathetic ballads"* folgen, die er in späteren Jahren noch verfaßte.

"Tim Turpin" (vol. I, pag. 322) ist ziemlich abstoßend; wegen der recht unpassenden Witze über die Blindheit Tims, der sich verheiratet hat und nach gelungener Operation sein Weib totschlägt, als er dessen Mißgestalt erblickt.

"So he was tried, and he was hung
(Fit punishment for such)
On Horsham-drop,[1]*) and none can say*
It was a drop too much."

"John Trot" (vol. I, pag. 263), der größte Mann von York. Vergebens hatte man ihn zu den Grenadieren anwerben wollen; seine stille Liebe gilt der adeligen Dame Lady Wye; ihr hoher Rang schreckt ihn nicht.

"And tho' you are above me far,
What matters high degree,
When you are only four foot nine,
And I am six foot three." (Str. 13.)

Als er nun hinausgeprügelt wurde, ging er zu den Soldaten und bei Saragossa wurde der Riese um einen Kopf kürzer gemacht.

"The Supper Superstition" (vol. II, pag. 245), eine Gespenstergeschichte, die dem ehrenwerten Mr. Jupp im Kreise seiner Familie widerfährt, indem Jack, sein Sohn, als Geist erscheint und den Untergang seines Schiffes erzählt. Vor allem warnt er vor dem Genuß der Seetiere, ganz besonders dem Stockfisch, den sie eben verzehren.

"You live on land, and little think
What passes in the sea,
Last Sunday week, at 2 P. M.
That Cod was picking me!"

In dem Stücke *"The Ghost"* (vol. II, pag. 236) erscheint nach ihrer Wiedervermählung der treulosen Witwe der Geist ihres verstorbenen Gatten.

Entschieden zu weit geht *"Mary's Ghost"* (vol. I, pag. 369), wo dem Geliebten der Geist des toten Mädchens erscheint und erzählt wie die Leiche zerstückelt wurde.

"Alas! my everlasting peace
Is broken into pieces."

---

[1]) Vgl. das Wortspiel mit *"drop"*; Fallbrett des englischen Galgens; *drop* Tropfen.

Die Erzählung, wie jeder einen andern Teil hinweggeschleppt habe, ist abstoßend und überschreitet die Grenzen des ästhetisch Zulässigen.[1])

In allen diesen Gedichten verwendet Hood mit meisterhafter Gewandtheit die alte Balladenstrophe, alte septenarische Rhythmen, die zu Kurzzeilen aufgelöst sind.

Das umfangreichste und gelungenste Gedicht, das Hood in diesem Metrum geschrieben, ist *"The Epping Hunt"* (vol. I, pag. 72); es zählt überhaupt zu seinen originellsten Leistungen. Verfaßt wurde es 1829 in Wanstead; es umfaßt mehr als 120 Strophen und wurde von George Cruikshanks unerreichtem Stift illustriert. — *"Epping Hunt"* ist die jetzt vergessene *Easter Chase*, die alte Osterhirschjagd im Walde von Epping, dem Marktflecken in Essex, 25 Kilometer nordöstlich von London.

Das Gedicht gehört zu Hoods humoristischen Meisterwerken. Er wollte mit dem Gedicht den leider fast vergessenen frohen Brauch noch einmal auffrischen: John Huggins, der Held des Ganzen, ist ein ehrsamer Citykaufmann; wie es seine Würde erfordert, hat er die Osterjagd nicht vorübergehen lassen, sondern am frühen Morgen schon steht das Roß gezäumt und harrt seiner vor dem Tore:

"To say the horse was Huggin's own
Would only be a brag;
His neighbour Fig and he went halves,
Like Centaurs, in a nag.

And he that day had got the gray,
Unknown to brother cit;
The horse he knew would never tell,
Although it was a tit."

Draußen vor der Stadt findet er schon eine ganze Völkerwanderung, die nach Epping geht.[2]) An Ort und Stelle eingetroffen, hat er nicht allzulang zu warten. Ein kleiner Wagen kommt herangefahren und als man den Verschlag

[1]) Vgl. denselben Stoff des Gräberdiebstahls in dem Gedicht *"Jack Hall"* (vol. I, pag. 87).

[2]) Die lebhafte, humorvolle Schilderung erinnert unwillkürlich an die große Wallfahrt nach Epsom zur Derby.

öffnet, fährt Old Robin heraus, der Osterhirsch; von seinem vielzackigen Geweih wehen bunte Bänder und mit graziösen Sprüngen flieht er über die Landschaft hin, hinter ihm nach die tolle Schar der Verfolger, wie eine wilde Jagd.

Doch wer ist das dort mitten drin mit wehendem Rock, wie ein Poet auf dem fliegenden Dichterroß, wie Mazeppa der Willkür seines wilden Renners preisgegeben? Es ist Mr. Huggins, der kühne Nimrod.

Verzweifelt reißt er seinen Gaul zurück, schweißtriefend rudert er mit den Beinen wie der Matrose auf sturmgezerrtem Tau, in seiner Todesangst stößt er schließlich dem Tiere die Sporen in die Seite, um es durch Schmerz zu bändigen. Aber das Tier rast umso wilder hin über Gräben und Hecken und an einem Sumpf endlich kommt es zur Katastrophe; mitten in den Morast wird Huggins hineingeschleudert.

"Where, sharper set than hunger is,
He squatted all forlorn;
And, like a bird, was singing out
While sitting on a thorn."

Ein Farmer findet ihn in seinem Elend und ist so gnädig, Pferde zu tauschen. Huggins kriecht kleinmütig auf den Klepper des Landmanns und die Jagd geht fort; immer weiter, immer wilder. Huggins kann nicht nach, er verliert seine Gefährten gänzlich und hat jetzt schließlich auch noch sein Pferd verloren. Zerknirscht, tieftrauernd reitet er heim, und nur durch einen glücklichen Zufall bekommt er in Wells Kunde von seinem Rosse, das man ihm für teures Geld endlich wieder überläßt.

Es ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß Hood zu dem besprochenen Gedicht durch Cowpers *"History of John Gilpin"* angeregt wurde, der ganz in derselben Form und mit demselben köstlichen Humor eine ähnliche Episode behandelt. Schon die beiden Anfangsstrophen sind ganz ähnlich:

"John Gilpin was a citizen
Of credit and renown,
A train-band captain eke was he
Of famous London town"; und

"John Huggins was as bold a man
As trade did ever know,
A warehouse good he had, that stood
Hard by the church of Bow."

Rein künstlerisch allerdings darf sich das Gedicht Hoods demjenigen Cowpers nicht an die Seite stellen, da die zahllosen *puns* den Leser ermüden und die ungezählten Anspielungen vielfach unverständlich bleiben.

Die zweite Serie von Hoods *"Whims and Oddities"* erschien 1827 und wurde eingeleitet durch das heitere Gedicht *"Bianca's Dream, a Venetian Story"* (vol. I, pag. 36). Die herrliche Bianca ist der Stolz Venedigs; jedoch ihr Herz ist wie von Stein und niemand findet Erhörung. Der unglückselige Julio magert ab zum Skelett und macht sogar Selbstmordversuche (Str. 11). Eines Abends, als er wieder die Serenade unter ihrem Fenster singt, steht sie oben vor ihrem Spiegel und bewundert ihre Schönheit. Dann entschlummert sie bei den Klängen der Musik. Und sie schaut sich selbst im Traume: berückend schön. Doch plötzlich: welch ein Wandel! Die Schönheit entschwindet im raschen Fluge der Zeit; die Jahre fliehen und das Alter naht. Und was ist ihr geblieben von der Herrlichkeit der Jugend! — Am nächsten Abend schon rudert sie im Mondenschein an Julios Seite hinaus auf die Lagune und erhört die Bitten des Glückseligen!

Von den übrigen Gedichten möchte ich nur hinweisen auf *"A Legend of Navarre"* (vol. I, pag. 233), das einen wiederholt verwerteten Stoff in humoristischer Weise zu behandeln versucht. Man muß jedoch gestehen, daß der komische Ton nicht zum Gegenstand paßt. Es ist die Erzählung von dem König, der mit seinem Gefolge ein altes Schloß seines Reiches besucht, dessen Besitzer eben gestorben ist. Die Schloßherrin hofft ihren toten Gemahl durch einen aus des Königs Gefolge ersetzen zu können und veranstaltet fröhliche Feste. Wegen der großen Zahl der Gäste müssen alle Räume verwertet werden. Sie steckt deshalb in einem Zimmer den Leichnam in den Speiseschrank; und der hungrige Gast, der nachts nach Essen sucht, schneidet in der Finsternis denselben an. "Mord!"

gellt es, und das ganze Haus kommt in Erregung. Als man hinaufstürmt, steht der Schloßherr bluttriefend da; der Schnitt hatte ihn wieder ins Leben zurückgerufen.

Ferner wäre herauszugreifen *"Jack Hall"* (vol. I, pag. 87); dieser ist einer von jenen Nichtswürdigen, welche Gräber berauben und Leichensteine verkaufen (= *jackal*, Schakal).[1]) Allnächtlich trieb er sein ruchloses Geschäft. — Einst nun, im Mondenschein, besuchte ihn der Tod:

"My errand here, in meeting you,
Is nothing but a 'how-d'ye-do';
I've done what jobs I had — a few
Along this way;
If I can serve a crony too,
I beg you'll say."

Die beiden wandern schließlich miteinander nach der Wohnung des Todes, zu einem Besuch. Der Gast wird allseits vorgestellt, einer Reihe von Gespenstern: *"Mr. Hall, the body-snatcher"*. Und da entsteht eine so furchtbare Erregung, daß ihm zum ersten Mal in seinem Leben übel zu Mute wird, und er flieht, bis ihn endlich selbst das Geschick erreicht und um sein Bett sich zwölf Doktoren sammeln; denn zwölfmal hatte er schon seinen eigenen Körper verkauft.

Die Gestalt des Todes kehrt oft in Hoods humoristischen Gedichten wieder. So auch in *"Death's Ramble"* (vol. I, pag. 249); der Tod macht einen kleinen Rundgang:

"His head was bald of flesh and of hair,
His body was lean and lank,
His joints at each stir made a crack, and the cur
Took a gnaw, by the way, at his shank."

Er versendet seine Pfeile. — Ein paar Quäker läßt er ungestört sitzen, denn steifer könnte er sie ohnehin nicht machen; in bunter Folge schildert der Dichter allerhand witzige Episoden. — Das Gedicht ist angeregt durch S. T. Coleridges *"The Devil's Thoughts"*, das seinerseits

[1]) Hood behandelte diesen Stoff mehrmals. Er nimmt darin offenbar auf einen verbreiteten Unfug seiner Zeit Bezug. Vgl. das Gedicht *„Mary's Ghost"*, oben S. 28.

wieder auf Southeys Einfluß teilweise zurückgeht und lange Zeit fälschlich dem Professor Porson zugeschrieben ward. Der Teufel erhebt sich bei Tagesgrauen von seinem Schwefelbett in der Hölle und macht der Erde einen kurzen Besuch:

"Over the hill and over the dale,
And he went over the plain,
And backward, and forward he swished his long tail,
As a gentleman swishes his cane."

Es möge jetzt eine genauere Betrachtung folgen über die sonderbare Erscheinung in der Dichtung Hoods, daß sich

das Schauerliche und das Komische

in derselben oft aufs engste verbinden.

Es wurde schon in der Einleitung kurz darauf hingewiesen und es wird in der Folge noch deutlicher dargelegt werden, daß der Lyriker und Epiker Hood durchaus in den Ideen der Romantik wurzelte. Ganz besonders war es das Spukhafte, Gespenstische, das ihn zeit seines Lebens anzog und das er in vielen meisterhaften Dichtungen mit wahrhaft poetischem Schwunge geschildert hat.

Allein der Humor wurde ihm allmählich zur zweiten Natur; und so finden wir die seltsame Erscheinung, die so oft in seinen Gedichten wiederkehrt, daß Hood einen romantischen Stoff durch den ganzen Verlauf eines Stückes hindurch mit größter Meisterschaft und mit allen Kunstmitteln behandelt und vielfach wahrhaft geniale Schilderungen entwirft, um sich dann plötzlich, oft in der letzten Zeile erst, in einem einzigen Worte selbst zu karikieren und alle unsre Illusionen zu vernichten.

Der Leser geht stets ahnungslos in seine Falle. Das Gedicht, das wir vielleicht als Ballade oder als Romanze, als eine großartige Leistung schwungvollster Phantasie bewundert, es schlägt plötzlich in eine Satire um.

Es ist ziemlich schwierig, mit Sicherheit anzugeben, von welchen Zwecken Hood bei der Abfassung dieser Gedichte geleitet wurde. Bei dem durchaus optimistischen Charakter des Dichters ist die Annahme keinesfalls zulässig, daß es bloßer Sarkasmus gewesen.

Dem gegenüber glaube ich diese Erscheinung folgendermaßen erklären zu dürfen:

Zunächst ist daran zu denken, daß es eine Art Selbstironie war; er erkannte seinen überschwenglichen Hang zur Romantik und verspottete sich. Noch näher aber liegt die Annahme, daß er direkt Satiren auf die romantische Dichtung schreiben wollte. Und dies ist wohl auch das Richtige. Vor allem sind es jene ersten deutschen Dichtungen, die den Anstoß zur englischen Romantik gegeben hatten, welche er verspottet. Ganz besonders Bürger. Aber nicht nur dessen "Lenore" begegnet uns immer und immer wieder; all die bekannten und vertrauten Gestalten jener Tage tauchen auf, welche die Romantik geschaffen, und vor allem ist es die Lorelei, deren Zerrbild uns so oft entgegentritt; man vergleiche z. B. die Einleitung des Gedichts "*The Mermaid of Margate*" (vol. I, pag. 301), Str. 4, 5:

> "*Her head is crowned with pretty sea-wares,*
> *And her locks are golden and loose*"; etc.
>
> "*And all day long, she combeth them well,*
> *With a sea-shark's prickly jaw;*
> *And her mouth is just like a rose-lipp'd shell,*
> *The fairest that man e'er saw!*"

Hood besaß eine seltene Fertigkeit darin, sich bis zum höchsten Fluge der Tragik aufzuschwingen, diesen Ton beizubehalten bis zum Schluß, um dann mit einem tollen Lachen oder einem einzigen übermütigen Wortspiel die ganze Illusion zu zerstören.

Viele betrachten ein solches Vorgehen als eine Profanation; man dürfe das Höhere nicht in den Dienst des Niederen stellen. Bei minder Begabten scheitern auch diese Versuche fast stets; sie werden platt. Bei Hood jedoch hat man beinahe niemals dieses Gefühl.

Man nehme z. B. "*The Demon-Ship*", 1827 (vol. I, pag. 367). Der Dichter entwirft zuerst die großartige Schilderung eines Sturmes; alles, worüber er verfügt an Schrecken und Schauer, weiß er hier hineinzulegen; mit packender Kraft und Anschaulichkeit. — Ein Mann scheitert mit seinem Kahn. Er erwacht und kommt zu sich. Aber wo ist er!

Droben am Himmel leuchtet bleich der Mond. Ein Dämon, teuflisch schwarz, tritt zu ihm heran und starrt ihm ins Gesicht; andre treiben sich auf dem Verdeck des Schiffes herum, auf dem er liegt; Unholde, wie er sie noch nie geschaut. Und dorten am Mast, dort steht der Böse selbst. "Das ist die Hölle!" stöhnt er, und fleht um Gnade. Der andre aber grinst:

"Our skins", said he, "are black ye see, because we carry coal;
You 'll find your mother sure enough, and see your native fields —
For this here ship has pick'd you up — the Mary Ann of Shields!"

Es ist in diesem Gedicht, wie dies meistens der Fall ist, die Pointe des Witzes an den Schluß verlegt, obgleich auch hierin bei Hood kein strenges Schema gilt und er im reichsten Maß abwechselt.

"The Mermaid of Margate" (vol. I, pag. 301) wurde bereits erwähnt.

"The Sub-Marine" (vol. II, pag. 259) möge hier folgen. Ein wetterharter Matrose, der in allen Weltteilen herumgekommen, sitzt über seinem Rum, als plötzlich das Schiff zu schwanken beginnt; immer stärker und stärker, bis er endlich in die Tiefe stürzt:

"And lo! above his head there bent
A strange and staring lass; —
Her fish-like mouth was open'd wide,
Her eyes were blue and pale,
Her dress was of the ocean green,
When ruffled by a gale."

Noch ist er in Nachdenken versunken über diese Nixe, die sich ihm naht, da vernimmt er ihre Stimme:

"I can't stand here the whole day long,
To hold your glass of beer!"

Da kommt er zu sich und sieht, daß er in der Kneipe zum "Schiff" unter den Tisch gesunken war.

Ich will nur die besseren dieser Stücke hier anführen.

„*The Red Fisherman*", in dem sich Scherz und Ernst aufs innigste verquicken, ist in der Schilderung deshalb so wirksam, weil der Dichter hier nicht allzustark übertreibt, sondern sich innerhalb der Grenzen des Natürlichen hält.

Mit Vorliebe wählt Hood das Meer für diese Gruppe seiner Gedichte. So auch in "*A Storm at Hastings*" (vol. II, pag. 248). Es ist ein treffliches Beispiel dafür, wie er den Grundton seines Stückes beibehalten und äußerst wohlklingende Verse schreiben kann mitten unter einer Flut von Witz und Humor. Es ist August und Hastings ist überschwemmt von Gästen. Auch ein zwerghafter Besucher fand sich ein, ein wahres Glückskind, das überall beim Spiele gewinnt. Da drohte eines Tages ein Ungewitter. Bleischwer lasteten die düstern Wolken und noch nie hatte man den Himmel so düster gesehen. Flammend leuchteten die Blitze, der Strand war öde, und plötzlich brach es los mit Hagel und Wetterschauern. — Und am nächsten Morgen, als alle wieder auf dem verwüsteten Strande saßen, da rollten zwei riesenhafte Wogen heran, deren eine ein menschliches Wesen zur Küste trug; es war jener kleine Unbekannte, bei dem man noch den Pakt fand, den er mit dem Teufel geschlossen, und kannte jetzt den Grund von seinem Spielerglück. Jetzt hatte sein Schicksal ihn erreicht:

"*on a sea excursion*
The juggling Demon, in his usual vein,
Seized the last cast — and Nick'd him in the main.[1])

Ein andres treffliches Stück, das die Wüste zum Schauplatz hat, ist "*The Desert-Born*" (vol. II, pag. 120). Der Dichter ist in der Wildnis des Libanon, unter Palmen und schlanken Zedern. Da steht plötzlich eine orientalische Königin vor ihm in der sonnigen Pracht des Morgenlands. Sie gebietet ihrem Gefolge, "die Schöne" heranzuführen: "*Go, bring the Beautiful — for lo! the Man is here!*" (pag. 121). Der Dichter träumt von einer herrlichen tscherkessischen Sklavin, als man eine milchweiße Stute herbei-

[1]) Wortspiel mit: *to nick* betrügen, überlisten (beim Würfeln); *to nick the main* den Haupttreffer gewinnen (: *main* das Weltmeer).

bringt. "Steige auf!" gebietet ihm die Herrin; aber er, der Unselige, kann nicht reiten:

"I cannot ride — there's something in a horse
That I can always honour, but I never could endorse.
To speak still more commercially, in riding I am quite
Averse to running long, and apt to be paid-off at sight:
In legal phrase, for every class to understand me still,
I never was in stirrups yet a tenant but at will;
Or, if you please, in artist terms, I never went a-straddle
On any horse without 'a want of keeping' in the saddle."

Aber sie lächelt und erklärt, er müsse mit den Pferden vertraut sein, da er ja das Wesen eines *"Arab"*[1]) nicht verleugnen könne.

"Whatever spot of earth,
Cheapside, or Bow, or Stepney, had the honour of your birth,
The East it is your country!"

Das Roß bäumt sich und schnaubt vor Ungeduld; er aber wird von starken Armen gefaßt und hinaufgehoben. Und es hebt ein wildes Rasen an; er klammert sich an der Mähne fest und das Tier jagt dahin, schnell wie der Gedanke, wie auf Adlerflügeln. Ein grauer Felsblock dräut von fern, er kann es nicht mehr ändern; ein wilder Schrei, und Roß und Reiter stürzen in die Tiefe; das Tier liegt auf dem Reiter:

"But who has felt a horse's weight oppress his labouring breast?
Why any who has had, like me, the Night Mare on his chest."

Der Verfall des romantischen Mittelalters und dessen entschwundene Herrlichkeit wird humoristisch beklagt in *"A Lament for the Decline of Chivalry"* (vol. II, pag. 109).

Von besonderem Interesse ist das umfangreiche Gedicht *"The Forge"* (vol. II, pag. 55), worin Hood parodistisch Schillers "Gang nach dem Eisenhammer" verspottete. — (Part I.) Es ist eine wilde Sturmnacht im Gebirge, der Wind heult in den Föhren, zerrissene Wolkenfetzen fliegen am Himmel dahin. Aber einen gewahrt man, der mit den Naturgewalten ringt; im Blitzesleuchten sieht man ihn auf Pfaden klimmen, die nie noch eines Menschen Fuß

[1]) *Arab, street-arab,* die Straßenjugend von London.

betrat. An einem Wildbach klettert er hinab, denselben Weg, auf welchem einst Knecht Fridolin zur Schmiede schritt:

"Young Fridolin, young Fridolin!
So fresh from sauce, and sloth, and sin,
The best of pages
Whatever their ages,
Since first that singular fashion came in . . ."

Den Feuerschein gewahrt er in der Eisenhütte; er weiß, daß rußige Zyklopen darinnen sind; allein das Feuer ist sein Freund.

"Faster and faster still he goes,
Whilst redder and redder the welkin glows."

Er tritt ein. — (Part II.) Da stehen im Feuerschein die gigantischen, rußgeschwärzten Unholde unter gräßlichem Lachen und schrecklichen Flüchen; schleudern sich im Scherze Schmiedehämmer an die Köpfe. Als der Fremde eintritt, winken sie sich heimlich zu; ein neuer Spaß ist ihnen eingefallen: sie fassen ihn und schleudern ihn in die Esse. Aber Entsetzen ergreift sie alsbald: Eulen kreischen durch den Raum, Kobolde huschen herbei, Dämonen stürmen heran und die Ungeheuer der Vorwelt; die Hölle ist entfesselt und Schwefeldampf vergiftet die Schmiede. —

Zum Schlusse sei noch kurz auf jene Gedichte dieser Gattung hingewiesen, wo Hood eine ganze lange Reihe von Versen und Strophen schreibt, lediglich zu dem Zweck, in der letzten Zeile, im letzten Wort eine Redewendung, ein Sprichwort, ein Wortspiel verwerten zu können. Sie zählen zu den schwächsten von all seinen Leistungen.

Solche sind: *"A True Story"* (vol. I, pag. 316), wo er eine unendlich lange Geschichte erfindet, lediglich um die Phrase des letzten Verses humoristisch zu erläutern: *"Paying thro' the nose."* Oder: *"A Custom-House Breeze"*. Ferner: *"The Monkey-Martyr"* (vol. I, pag. 327), ein Stück, das übrigens zu den besseren zu zählen ist, ebenso wie *"Napoleon's Midnight Review"* (vol. I, pag. 393), das jedenfalls auch auf deutschen Einfluß zurückzuführen ist.[1]) Das Ganze ist dem Wortspiel

[1]) Zedlitz, Die nächtliche Heerschau.

der letzten Strophe zulieb geschrieben. (*"Nap" for ever.*) Auch *"The Sea-Spell"* (vol. I, pag. 360) ist hier zu nennen.

Die ernste Satire Hoods.

Hood war eine tiefreligiöse Natur. Mit dem engherzigen Sektengeist aber konnte er sich zeitlebens nicht befreunden und dies brachte ihn wiederholt in den Verdacht der Glaubenslosigkeit und Antireligiosität.

Infolge seines allumfassenden Mitgefühls und seines edlen Gemüts haßte er den *Cant* und das Pharisäertum und bekriegte es, wo er nur konnte; er war keiner von denen, die auf Zöllner und Sünder verachtend herabsahen.

Bisweilen allerdings mochte er in seiner Verachtung und Bekämpfung der konventionellen Lüge zu weit gegangen sein; denn nur so konnte es geschehen, daß oft auch Leute mit freierem Blicke den Mann verkannten und ihn des Unglaubens, des Mangels an Ehrfurcht vor religiösen Einrichtungen anklagten. Man tat ihm jedoch unrecht und die Vorwürfe waren unverdient. Seine Erscheinung steht fast makellos vor uns. Überall, auch in seinen Briefen, zeigt sich ein durchaus edler Geist und jede Gemeinheit ist ihm fremd; er zeigte sich nicht nur in der Öffentlichkeit als Gentleman, auch im Privatleben blieb er seinen Grundsätzen treu.

Wenn er wirklich zum Satiriker wird, was überdies ungemein selten der Fall ist, so hat sein Witz niemals etwas Gehässiges, Boshaftes an sich. Die Satire, die wir bei ihm finden, ist nicht der Ausfluß des Hasses; auch sucht er nicht geflissentlich die Schwächen der Gesellschaft heraus. Sein Bestreben ist lediglich dahin gerichtet, auf die bestehenden Übelstände hinzuweisen, an das bessere Gefühl zu appellieren und auf diesem Wege Schlechtes zu beseitigen.

Er will die Gesellschaft vereinigen; aber nicht durch Bande der Furcht, der Gewalt (wie wir dies später ja so deutlich in seinen sozialen Dichtungen erkennen werden), sondern er fordert Güte bei den Wohlhabenden und Dankbarkeit bei den Armen.

So ist denn seine Satire, selbst wenn sie sehr scharf wird, doch niemals persönlich. Er sendet seine Pfeile gegen

die feindlichen Reihen, wie ein englischer Kritiker von ihm sagt, allein er wählt sich kein bestimmtes Opfer.

Bloß einmal finden wir persönliche Angriffe von seiner Seite; damals, als er gezwungen war, gegen die gehässigen Anwürfe eines gewissen Wilson und einer Anzahl Gleichgesinnter Stellung zu nehmen; und auch da geschah es mit dem größten Takte.

Der Hergang war folgender:

Hood hatte 1837 eine Satire geschrieben: *"The Blue Boar"*:

"'Tis known to man, 'tis known to woman,
'Tis known to all the world in common,
How politics and party strife
Vex public, even private life;
But till some days ago, at least
They never worried brutal beast."

Die neueste Politik hatte sogar im Tierreich stürmische Erregung hervorgerufen. Ein sonst ganz sanftes Schwein ist ungeheuer aufgebracht, seine Äuglein glühen wie Kohlen. Die Ursache dieses Zornes sind einige Spalten der "Morgenpost". Zufällig kommt seine Freundin Bessy des Weges, ein fettes Mutterschwein, aus dem Pfuhle heraus. Aus dem Maule steht ihm ein Kohlstrunk, wie der Olivenzweig der Taube Noahs. Auch sie erhält jetzt die Kunde, daß nicht nur die Neger, sondern auch die Juden emanzipiert werden sollen.

"Unjew the Jews, what follows then?
Why, they'll eat pork like other men,
And you shall see a Rabbi dish up
A chine as freely as a Bishop."

An einigen Versen dieses Gedichts hatte nun jener R. Wilson Anstoß genommen, und zwar an dem Vergleich des Tieres mit der Taube Noahs.

Man darf nun keineswegs annehmen, daß Hood lediglich auf diesen Angriff hin die folgende geharnischte Satire verfaßte. Er war vielmehr schon wiederholt das unschuldige Opfer blinder Verfolgungswut und verlogener Heuchelei geworden. Mr. Wilson brachte bloß zufällig das Maß zum Überfließen, indem er sich in Dinge mischte, die jedes ein-

zelnen Privatsache sind. So kam es, daß sein Name, allerdings mit einer sehr traurigen Berühmtheit, späteren Geschlechtern überliefert wurde. Auch hatte der Mann eine Sprache geführt, die allen Regeln ins Gesicht schlug und die ganze dichterische Tätigkeit Hoods in Bausch und Bogen als *"profaneness and ribaldry"* gebrandmarkt.

Hood antwortete mit der *"Ode to Rae Wilson, Esq."* (vol. I, pag. 44), indem er auf der einen Seite sich allen Anwürfen gegenüber glänzend verteidigt, andrerseits aber auch scharf die Grenzen erfaßt, bis zu denen er gehen darf, und dieselben nicht überschreitet. Schon allein durch dieses taktvolle Vorgehen widerlegte er die gegnerischen, gemeinen Anwürfe aufs glänzendste. Und dennoch entfaltet er einen Sarkasmus, eine Ironie, eine Satire, wie sie trefflicher nicht gedacht werden kann.

Er spricht zuerst allgemein von der anmaßenden Überhebung und dem Stolze, der sich in den verschiedensten Formen äußere. Die widerlichste Phase sei jener heuchlerische Pharisäersinn, der sich schon hienieden mit dem Heiligenschein krönt, und er stellt diesem sein eigenes Ideal gegenüber:

"Thrice blessed rather is the man, with whom
The gracious prodigality of nature,
The balm, the bliss, the beauty, and the bloom,
The bounteous providence in ev'ry feature,
Recall the good Creator to his creature,
Making all earth a fane, all heav'n its dome."

Hood hat sich allen Vorwürfen gegenüber in diesem Gedicht gerechtfertigt. Noch mehr haben seine beiden Kinder sich bemüht, das Bild des Vaters frei von jedem Makel darzustellen. Im Grund aber wären all diese Bemühungen nicht von nöten gewesen: wer irgend an dem fleckenlosen Wandel und Denken Hoods zweifeln möge, der mag die Lebensgeschichte dieses Mannes lesen, die ihn besser rechtfertigt als alles andre.

Wie er über die übertriebene Sonntagsheiligung dachte, das zeigt uns *"An Open Question"*, 1840 (vol. II, pag. 104), wo er gegen das Ansinnen Stellung nimmt, auch die öffentlichen Gärten an diesem Tage zu schließen.

"What harm if men who burn the midnight-oil,
Weary of frame, and worn, and wan in feature,
Seek once a week their spirits to assoil . . ." (Str. 15.)

Doch auch die übertriebene Humanität und das falsche Philanthropentum überschüttete er gelegentlich mit seinem Spotte, so in *"A Black Job"* (vol. II, pag. 335), und machte sich in *"Drinking Song"* mit köstlichem Humor über die Teetotaler und Temperance Societies lustig.

Zu erwähnen ist hier auch eine *"Petition for Copyright"*, 1840, die er dem Parlament überreichte, zur Zeit, als Talfourd für ein neues Copyright Law agitierte.

In seiner humoristischen Art verwahrt er sich gegen das schriftstellerische Piratentum; er kann es nicht verstehen, erklärt er, *"how 'Hood's Own' . . . can become 'Everybody's Own'"*. — Er will auch die geistigen Erzeugnisse als ein Vermögen angesehen wissen, an dem man sich ebensowenig als an dem materiellen vergreifen dürfe: *"As a man's hairs belong to his head, so his head should belong to his heirs."*

Auch eines seiner umfangreichsten Gedichte muß hier angeführt werden unter der Gruppe der moralisch-satirischen Stücke: *"Miss Kilmansegg and her Precious Leg"*, 1840 (vol. I, pag. 107). Der Wert dieser Dichtung ist deshalb nicht so hoch anzuschlagen, wie es vielfach geschieht, weil die allzugroße Ausdehnung und Langatmigkeit derselben schadet. Es ist ganz verfehlt, *"Miss Kilmansegg"* als das Meisterstück aller seiner Schöpfungen hinzustellen, *"the greatest effort of his genius" (Littel's Living Age,* 1872); ein solches Urteil kann nur ein Beweis sein für eine sehr oberflächliche Kenntnis der Werke Hoods. Es muß allerdings zugestanden werden, daß das Gedicht zu Hoods besseren Leistungen zählt; auch verfällt er trotz seiner breiten Ausführung im Grunde genommen nie in Geschwätz und versteht es, überquellenden Humor und zügelloseste Satire mit sprühender Phantasie zu verquicken. — Er verhöhnt darin die Goldgier, welche der jungen Dame Miß Kilmansegg schon von ihren Eltern eingeflößt worden war, die mit ihr selbst wuchs und sie schließlich vernichtete. Das Gold und all seine Attribute, sein Gebrauch und Mißbrauch und all die

Not und Qual, die es bereitet, das ist der Grundton, und immer und immer wieder gellt's in unsern Ohren:

"Gold! Gold! Gold! Gold!
Bright and yellow, hard and cold."

Im Verlauf des breitangelegten Gedichts findet er Gelegenheit, die verschiedensten Gebiete zu streifen; vor allem satirisiert er auch die Meinung jener, denen der Reichtum ein Mittel ist, die gesellschaftlichen Formen und Satzungen zu durchbrechen. Nur macht es einen seltsamen Eindruck, daß es gerade der arme Journalist Hood ist, der diese Satire auf den Reichtum schreibt. — Der Stil ist ungemein kraftvoll; er entfaltet eine bewundernswerte Gewalt der Sprache. (Es ist zu verweisen auf die anschauliche, lebendige Schilderung des scheuen Pferdes in *"Her Accident"*, pag. 125.)

Wenn wir Hoods Humor betrachten, so fällt uns vor allem eines auf: die Fülle echter und wahrer Poesie, die er in seine scherzhaften Gedichte zu verflechten verstand. Jeden, auch den denkbar ungünstigsten Stoff, weiß er in ein poetisches Gewand zu hüllen. Er ist darin einfach unerschöpflich; und während er den Leser in die größte Heiterkeit versetzt, rührt er ihn im nächsten Augenblick fast zu Tränen.

Hood steht hoch über dem gewöhnlichen Humoristen; und nur da er ein solch begabter Dichter war, konnte er ein so trefflicher Humorist werden.

Es geschieht vielfach, daß man beim ersten Lesen eines seiner Gedichte nur den Humor fühlt und sich daran ergötzt, während man bei tieferem Eindringen erst erkennt, daß all dieser übermütige Humor bloß die bunte Hülle war, unter der sich sein Schmerz verbarg.

Man braucht nur die Einleitung zu *"Hood's Own"* zu lesen, um zu erkennen, wie eng sich bei ihm Trauer und Humor vereinen. Es ist die Stelle, wo er jenen Mann schildert, an dem die Krankheit zehrt; er ist abgemagert und mit Mühe kann er die Feder führen; *"his coats have become great-coats"*. Aber die hagere Hand ist immer bereit, die lebhaften Bilder seiner Phantasie zu verkörpern: *„Things may take a turn with him, as the pig said on the spit."*

Vor allen andern gilt Hood im Reiche des Humors als unübertrefflicher

Meister des *Pun*,

des Wortspiels. Leider ist sein Ruhm in dieser Fertigkeit so groß, daß dadurch seine andern, weit größeren Vorzüge in den Schatten gedrängt werden.

Für den Wortwitz hat die englische Sprache zahlreiche Ausdrücke: *puns, gibes, gambols, twins, quips, cranks; quibbling, twisting words* etc.

Der *pun* wird definiert als *"a play upon the double meanings of words, or on the resemblance of one word to another"*. Für den Durchschnittsschriftsteller trifft auch diese Erklärung zu.

Hood aber war ein genialer Humorist und hatte außerdem ein tiefangelegtes dichterisches Gemüt und unter seiner Hand erlangt das Wortspiel eine derart meisterliche Vollendung, daß man ihm darin wohl stets den ersten Rang wird einräumen müssen. Gerade dann wachsen ja unscheinbare Dinge zu solcher Vollendung heran, wenn sie von Leuten getan werden, die zu Größerem befähigt sind.

Unserm Dichter kam vor allem seine lebhafte, blitzartige Auffassungskraft und Schlagfertigkeit zu statten. Die entlegensten, die entgegengesetztesten Dinge verstand er im Moment des Erfassens auch schon zu vergleichen und ihre analogen Züge herauszufinden. Und was das Bedeutsame daran ist: er arbeitet nicht etwa rein mechanisch und äußerlich. Sein Wortspiel lebt und vereinigt sich aufs innigste mit der Handlung des Gedichts, sei es nun Humor, Satire oder Pathos. Und gerade darin liegt das Geheimnis, daß seine *puns* so selten ermüden und abgeschmackt erscheinen, denn ihm ist es um weit mehr zu tun als einen bloß äußerlichen Gleichklang. Auf diese Weise hat er es verstanden, den *pun* auf ein höheres Niveau zu bringen.

Neu war ja der *pun* durchaus nicht, vielmehr wurde er seit Jahrhunderten in der englischen Literatur aufs eifrigste gepflegt. Interessant wäre jedoch die Frage wegen der Priorität Hoods und eines zweiten berühmten *punster*, nämlich Winthrop Mackworth Praed (1802—1839).

Eines der berühmtesten Beispiele für Hoods Fertigkeit im Wortspiel, die *"Ode on a Distant Prospect of Clapham Academy"* (vol. I, pag. 386), erschien 1824, während wir Praeds *"School and Schoolfellows"* erst fünf Jahre später finden. Andrerseits reichen Praeds Anfänge in die Zeit zurück, da er noch in Eton war, bis 1820—1821, wo Hood noch nichts Charakteristisches veröffentlicht hatte. Von gegenseitiger Anregung kann auch nicht die Rede sein, da Hood auf keinen Fall Praeds Erstlingswerk gesehen hat.

III.

Thomas Hood als Lyriker und Epiker.

Der vorangehende Abschnitt zeigte uns Hood als Satiriker und Humoristen. In tollster Laune tummelt sich sein Scherz und er bekundet eine geradezu unglaubliche Gewandtheit in der Beherrschung der Sprache. Wo ihn die ewig sprudelnde Quelle seines Witzes im Stiche zu lassen droht, da hat er sofort schon eine Reihe von Wortspielen zur Verfügung, die er mit so unerreichter Geschicklichkeit zu verknüpfen weiß, daß der Leser im Zweifel ist, was er mehr anstaunen soll: den witzigen Gedanken oder diese künstlichen Wortverdrehungen.

Aber dazwischen verstreut fanden sich bereits Gedichte, die nicht der Humor und die Satire allein geschrieben hatten. Mitten hinein zuckte bisweilen ein trauriger Zug und mitten unter den tollen Freudeausbrüchen rann eine stille Träne.

Dieser Umstand macht es vielfach ungemein schwer, das Wesen dieser Gedichte genau zu erfassen. Man muß den eigentlichen Grundzug scharf prüfen. Denn gerade in manchen Stücken des köstlichsten Humors gemahnt sein frohes, übermütiges Lachen an tiefverborgene Melancholie.

Seine Erscheinung erinnert unwillkürlich an jene ergreifenden Gestalten der Sage und Dichtung, die Scherz und Wahnsinn heuchelten und unter dieser Hülle einen tiefen Schmerz und Gram verbargen. Denn auch Hood war ja im Grunde seines Wesens eine tiefernste Natur.

Sein Verhängnis war es, daß das Publikum meinte, er könne auf keinem andern Gebiet groß sein als dem der

Burleske und des Witzes. Und dennoch hatte er bereits in der ersten Zeit seines Schaffens in der ernsten Dichtung Stücke vollendet, von denen die trefflichsten nur dem Besten jener poetisch so reichen und gewaltigen Periode nachstehen.

Es ist tief ergreifend, wenn wir sehen, wie dieser Dichter, der die Begabung in sich fühlt, auf dem Gebiet ernster Poesie Bedeutendes zu leisten, durch die materielle Not gezwungen wird, sich zum Hanswurst und Spaßmacher zu erniedrigen.

Man wird einwerfen, daß er sich auf jeden Fall hätte Anerkennung erzwingen müssen, wenn er ernstes Streben bekundet hätte. — Die vorangeschickte biographische Übersicht jedoch zeigt zur Genüge, daß es unbillig wäre, wenn wir ihm den Vorwurf der Energielosigkeit machen würden. Die Betrachtung seiner dichterischen Entwicklung rechtfertigt ihn am allerbesten.

Hood hatte als Lyriker begonnen und gerade während seiner ersten Jahre literarischen Schaffens, während jener Zeit, da er seine Beiträge an das *"London Magazine"* sandte, hatte er viele von den reizendsten aller seiner kleineren Gedichte verfaßt.

Sein erster Beitrag war die Dichtung *"To Hope"*, **1821** (vol. I, pag. 253). Das Gedicht ist ganz besonders erwähnenswert, da Hood gleich in dieser Erstlingsarbeit eine erstaunliche Formgewandtheit bekundete, die ihn später so sehr auszeichnete. Er fordert den Engel der Hoffnung auf, er möge wieder in seine Saiten greifen, wie damals in des Dichters erster Jugend, wo ihm beim Klange dieser Töne die berauschende Herrlichkeit künftigen Glückes aufgegangen. Seitdem war der Ernst wiederholt an ihn herangetreten. Er fürchtet deshalb, die Töne könnten ihren hellen Klang verloren haben. Oder sollten gar alle Saiten zerrissen sein an der goldenen Harfe? Das Gedicht ist in der schwierigen Form der Pindarschen Ode abgefaßt.

In demselben Jahre schrieb er *"The Departure of Summer"* (vol. I, pag. 229):

"Summer is gone on swallow's wings,
And Earth has buried all her flowers;
No more the lark, the linnet sings,
But Silence sits in faded bowers."

Die Natur erstirbt, es naht der Herbst, und von ferne dräut der Winter. Bald wird die Ruhe des Todes herrschen. Doch warum die Trauer? Ist der Winter ganz ohne Freuden?

"... take him in, and blaze the oak,
And pour the wine, and warm the ale; —
O! take him where the youngsters play,
And he will grow as young as they!"

Kann es größere Freuden geben als Weihnacht und Dreikönigstag! Und wer noch immer um den Sommer trauert, der greife nach dem Buch und lese die Dichter. Die verödete Natur, die im Banne des Frostes seufzt, sie wird sich dann neu beleben und es werden ihm die Wonnen des Lenzes erstehen mitten im Eise des Winters.

Ich glaube, daß das Gedicht von Miltons *"Penseroso"* beeinflußt ist. Nicht nur die gleiche Behandlung im Metrum verweist darauf, sondern auch die zahlreichen Personifikationen lassen auf ein älteres Vorbild des jungen Dichters schließen. Gleich in den Eingangsversen finden wir *"Earth, Silence"*, dann *"Time, Joy, Mirth, Care"* u. s. w.; ganz wie bei Milton. In Zeile 121 finden wir direkt ein Zitat:

"Music with her merry fiddles,
Joy 'on light fantastic toe'."

(Vgl. Milton, *"L'Allegro"*, Vers 34.)

1822. In diesem Jahre schrieb er zunächst *"The Sea of Death"* (vol. I, pag. 256), wo seine Phantasie einen unerwartet kühnen Flug nimmt und zu den Gefilden der Ewigkeit emporschwebt. Der Dichter schaut das Leben, das durch den ungeheuren Raum dahinflutet; über den regungslosen Wassern ewiger Stille, wo der Cherub schlummert in nie schwindender Schönheit. Aber auch düstere Gestalten schaut das erdentrückte Auge:

"drowsy Death,
Like a gorged seabird, slept with folded wings
On crowded carcasses."

Das Gedicht ist Fragment geblieben.

Aus demselben Jahre besitzen wir die zarten Verse *"To an Absentee"* (vol. I, pag. 257).

Ferner die schwungvolle *"Hymn to the Sun"* (vol. II, pag. 216). Die Tage sind dahin, wo die Völker zu Phöbus gebetet, wo dem Altar in Delphis Hain der Weihrauchduft entstieg und er den Python erlegte. Doch ist auch das Gestirn seiner Göttlichkeit entkleidet, noch immer spendet den dankbaren Kindern der Erde die flammende Sonne Licht und Leben in ihrem holden Strahle.

Ein längeres Gedicht aus jenem Jahre ist betitelt *"The two Peacocks of Bedfont"* (vol. I, pag. 222): Stets am Sonntag morgen, wenn die frommen Bewohner von Bedfont durch die grüne, blühende Flur zur Kirche wallen, stehen zwei Mädchen an dem Tor des Kirchhofs, der das Gotteshaus umfriedet. In eitlem Stolze, mit überreichen Gewändern angetan und mit Edelgestein das Haar durchflochten blicken sie voll Hochmut und sündhafter Überhebung auf die demütige Schar herab, die an ihnen vorüberschreitet. Der ernste Prediger schüttelt besorgt sein Haupt und die frommen Beter sind empört durch dieses Ärgernis. Schon hat das Haus die Gläubigen alle versammelt; aber während sie mit andachtsvollem Schweigen dem heiligen Worte lauschen, da wandeln jene beiden voll Übermut zwischen den Gräbern und stören die Ruhe der Toten. Drinnen aber schallen die Worte des Predigers von der Kanzel nieder:

"... suns shall perish — stars shall fade away —
Day into darkness — darkness into death —
Death into silence; the warm light of day,
The blooms of summer, the rich glowing breath
Of even — all shall wither and decay,
Like the frail furniture of dreams beneath
The touch of morn — or bubbles of rich dyes
That break and vanish in the aching eyes." (Str. 20.)

In ernstem Sinnen schreiten die Beter aus der Kirche. Und sieh! am Tore dort kann man jene beiden nicht mehr erblicken. Der Stolz und die Eitelkeit sie sind entschwunden. Zwei Pfauen gewahrt man an ihrer Stelle.

Das Stück ist mit wunderbarer Feinheit durchgeführt und der Dichter übertrifft in der Form und der poetischen, bilderreichen Sprache alles, was er bisher geschaffen. Man vergleiche z. B. die beiden folgenden Stellen:

"They never —
— saw the solemn faces of the gone
Sadly uplooking through transparent stone." (Str. 13.)

"... in the garden-plot, from day to day,
The lily blooms its long white life away." (Str. 25.)

Das umfangreichste Gedicht, das Hood 1822 schrieb, nämlich *"Lycus"*, wird seines Zusammenhangs wegen weiter unten besprochen werden.[1])

Das Jahr **1823** war nicht minder fruchtbar. Hood schrieb damals einige der besten seiner kleinen, lyrischen Gedichte. So zunächst das anmutige *"Fair Ines"* (vol. II, pag. 118), mit dem lebhaft fließenden Rhythmus.

O, saht ihr nicht schön Ines?
Sie eilt' dem Westen zu;
Und leuchtet, wenn die Sonne sank,
Und raubt der Welt die Ruh':
Sie nahm uns fort das Tageslicht,
Das Lachen ihrer Wangen;
Der Morgen flammt vom Antlitz ihr,
Am Busen Perlen prangen. (Str. 1.)

(Eigene Übertragung.)

Ferner schrieb er damals die Strophen *"To a Cold Beauty"* sowie die *"Ode an den Herbst"* (vol. I, pag. 195).

Andre Gedichte desselben Jahres sind von geringerem Werte. Doch verdienen die beiden Sonette *"Death"* (vol. I, pag. 197) und *"Silence"* (vol. I, pag. 198) Erwähnung.

Das folgende Jahr **1824** brachte wieder meist kurze, lyrische Stücke. So *"The Forsaken"* (vol. I, pag. 199), das *"Lied"* (vol. I, pag. 200).

Ferner seien genannt: *Song "O Lady, leave thy silken thread"* (vol. I, pag. 201), *"I love thee"* (vol. I, pag. 202), sowie das Sonett *"False Poets and True"* (vol. I, pag. 204).

Für die Erkenntnis des Entwicklungsgangs des Dichters ist jedoch vor allem von Wichtigkeit das längere, in Spenserstanzen geschriebene Märchen *"The Two Swans"* (vol. I,

[1]) Pag. 61.

pag. 206). Der Dichter ruft Imogen an, die Heldin reinster und unwandelbarster Gattentreue, sie möge gütig seinem Märchentraum lauschen: In einem stillen See spiegelt sich ein fester Turm, von einem Drachen streng bewacht. In ungezählten Windungen umschließt das Ungeheuer den Marmorbau und zu oberst ruht sein scheußliches Haupt mit den flammenden Feueraugen, welche niemals schlummern. In freudloser Öde ragt der Bau und kein fahrender Ritter teilte je mit kühnem Ruder die Flut des schweigenden Sees, um den Bann zu brechen und Erlösung zu bringen. Um Mitternacht, von Mondenglanz umleuchtet, naht ein Schwan. Er strebt dem Turme zu; und wie er die Wogen durchschneidet und seine weiße Schwinge die bleichen, träumenden Rosen der dunkeln Wasser streift, läßt er seinen Gesang ertönen. Auf zu den Gestirnen schwingt sich sein Lied, ernst und klagend, in berauschender Schönheit und mit berückender, hinreißender Gewalt. Auch der grause Wächter, der grimme Drache, der noch nie geschlummert, er muß dem Liede lauschen und sinkt in Schlaf. Und ein Wesen, schön wie ein Königssohn, entsteigt dem düstern Kerker und eilt hinab über des Ungeheuers Riesenleib, hinab zum See. Zwei herrliche Schwäne schwimmen dahin über die dunkle Woge und in die Wasser nieder stürzt der tote Drache. Es brandet die Flut und die Wellen schwellen und drohen Vernichtung; aber ein Zauberring besänftigt die Elemente. Und als die Sonne mit Flammenglut im Osten leuchtend emportaucht, da steigt eine Jungfrau mit dem geretteten Jüngling ans gastliche Ufer.

Es würde dieses eine Gedicht allein genügen, um die in der biographischen Einleitung ausgesprochene Behauptung zu begründen, daß der junge Dichter vollständig von dem Banne der Romantik ergriffen war;[1]) da man aber bei der Beurteilung seiner Stellung, die er in der Entwicklung der Literatur einnimmt, sich lediglich von seiner letzten Periode leiten ließ, wo er eigentlich nur als sozialer Dichter Bedeutendes geleistet, so erklärt sich die weitverbreitete Annahme, daß er ganz zusammenhanglos aus

[1]) Vgl. Kapitel I.

dem Rahmen seiner Zeit heraustrete; während man doch gerade an ihm die ganze Übergangsperiode von der Epoche Byron-Shelleys zu derjenigen Tennysons aufs deutlichste verfolgen kann.

Dem Jahre **1825** gehört eines seiner besten lyrischen Stücke an, das kleine Gedicht *"The Deathbed"* (vol. I, pag. 258), worin er das Andenken einer früh verstorbenen Schwester verewigte, die er innig geliebt hatte. Das Gedicht ist auch deshalb erwähnenswert, weil es von einem Dr. Kynaston, Master of St. Paul's School, gewandt und in trefflichen Versen ins Lateinische übertragen wurde; die Übersetzung erschien unmittelbar nach Hoods Tod in den *"Times"*. Er wählte mit großem Feingefühl die sapphische Strophe:

"Nocte nos totâ gemitus cientem
Vidimus lenes ubicumque vivax
Aestus huc illuc tremulos agebat
Pectore fluctus."

Auch Mrs. H. Beecher-Stowe scheint von dem Werte des Gedichts überzeugt gewesen zu sein; sie verstand es, dasselbe mit solcher Geschicklichkeit ihrem 1856 erschienenen Roman *"Dred, a Tale of the Great Dismal Swamp"* einzureihen, daß jeder es für ihr Eigentum halten mußte; es wurde in der Tat komponiert unter den *"Songs from Dred, by Mrs. Beecher-Stowe"*.

Hood schrieb in demselben Jahre die Zeilen *"To my Wife"* (vol. I, pag. 258); er hatte sich 1824 verheiratet. Es wurde schon in der Biographie des Dichters erwähnt, welch innige Liebe ihn mit seiner Frau und seinen Kindern verband. Wir können dieses Glück nachempfinden, denn wir finden in seinen Werken zahlreiche

Gedichte des Familienlebens.

Einzelne sind so ergreifend, daß wir sie mit gleichgefühlten Liedern V. Hugos vergleichen dürfen. Ich will an dieser Stelle auf mehrere dieser Stücke aus verschiedener Zeit seines Schaffens nur kurz hinweisen: *"A Toast"*, II 457; *"Song"*: *There is dew for the flowret,* I 259; *"Sonnet to my*

Wife" II 427; *"Lines on seeing my wife and two children sleeping in the same chamber"*, II 421; *"To Jane"*, II 414; *"To my Daughter"*, II 418; die berühmte *"Parental Ode to my Son, aged three years and five months"*, II 288, ins Deutsche übertragen von F. Freiligrath. — Auch seine eigene entschwundene Jugendzeit hat Hood im Liede besungen. Ob das allbekannte Gedicht *"I remember, I remember"* (1826; vol. I, pag. 260) seine eigene Jugend zurückruft, scheint zweifelhaft, da in demselben eine ländliche Szenerie geschildert wird. Allein wir besitzen einige andre treffliche Stücke, wo der Dichter ganz gewiß eigene Erinnerungen verwertete; vor allem die beiden folgenden heiteren Gedichte, deren Scherz aber wiederholt mit tiefem Gefühl abwechselt; zunächst: *"A Retrospective Review"* (vol. I, pag. 241) aus dem Jahre 1827. Der Dichter wird wehmütig gestimmt, er denkt der Kinderzeit, da er, Franklin gleich, mit seinem Drachen dem Himmel die Freuden entriß. Jetzt ist alles dahin, das muntere Spiel verrauscht, die himmelstürmenden Pläne des Jünglings blieben unerfüllt;[1]) sodann das bereits 1824 geschriebene humorvolle Gedicht *"Ode on a Distant Prospect of Clapham Academy"* (vol. I, pag. 386), wo der einstige Schüler das geliebte Gebäude und die klassischen Gefilde wiedersieht, wo er im Schweiße seines Angesichts die ersten Früchte vom Baume der Erkenntnis pflückte. Wo sind sie all, die Freunde, mit denen er sich dort auf dem Spielplan getummelt?

"Grave Bowers teaches A B C
To savages at Owhyee!
Poor Chase is with the worms! —
All, all are gone — the olden breed! —
New crops of mushroom boys succeed,
And push us from our forms!" —

Das Jahr **1827** war eines der reichsten in der gesamten Tätigkeit Hoods; auch zahlreiche reizende lyrische Gedichte hat er damals geschrieben; vor allem das *"Ballad"*

[1]) In dem Gedicht finden sich nebenbei bemerkt zwei Wendungen aus dem Beginn von Byrons *"Childe Harold"*: Str. I, 5: *"... dash the tear-drop from my eye.* Str. 7, 1: *"No more in noontide sun I bask."*

überschriebene (vol. I, pag. 252). Ferner die anmutige kleine Idylle *"Ruth"* (vol. I, pag. 307).

Den Herbst, den er schon wiederholt gefeiert, besang er damals gleichfalls in einem kurzen Gedicht *"Autumn": The Autumn skies are flushed with gold* (vol. II, pag. 298). Auch seien die kurzen, ergreifenden Strophen *"The Exile"* (vol. II, pag. 299) erwähnt. Ich vermute, daß das Gedicht (das also 1827 verfaßt ist) angeregt wurde durch Bérangers berühmtes Lied *"Les Hirondelles"* (1823).

Aus demselben Jahre (1827) besitzen wir auch zwei Oden, umfangreichere Dichtungen poetischen Schwunges. Wenden wir uns zunächst der bedeutenderen zu: *"Ode to Melancholy"* (vol. I, pag. 57). Welch düstere Bilder entrollt der Dichter vor unserm Auge! Überall wohin er blickt schaut er das Walten des Todes, die trüben Bilder des Vergehens und Sterbens. Der Tod, des Daseins letztes Ziel! *"Why do buds ope, except to die?"* Da hält er plötzlich inne in dem düstern Zug der Gestalten; er erinnert sich der Geliebten an seiner Seite und umarmt sie; sie möge ihm sein trübes Sinnen verzeihen. Denn immer werde er im Genuß des höchsten Glückes traurig gestimmt.

Diese Ode bietet großes literarisches Interesse. Die Melancholie ist ein Thema, das in der englischen Poesie schon häufig zu den verschiedensten Zeiten Verwendung gefunden hatte; aber fast alle früheren Dichter hatten den Stoff in der Weise behandelt, daß die Melancholie als die Folge tiefen Leides dargestellt wird. Zum ersten Male war von Keats eine originelle Änderung durchgeführt worden in seiner gleichnamigen *"Ode to Melancholy"* (1819), wo er die Schwermut als Ausfluß der Freude darstellt (vgl. die 3. Strophe dieses Gedichts):

"Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine,
Though seen of none save him whose strenuous tongue
Can burst Joy's grape against his palate fine;" —

Die gleiche Grundidee legt Hood seinem Gedicht zu Grunde (vgl. Strophe 7).

Schon in den Schlußversen der Ode an die Melancholie hatte Hood den Mond verherrlicht, die "Quelle der Seufzer";

noch schwungvoller besingt ihn seine *"Ode to the Moon"*. Er schaut Diana mit dem Silberbogen, die dahinschwebt über der Gebirge Zinnen, wohin kein Jäger jemals klomm. Er darf die Göttin nicht mehr anbeten; allein als Dichter feiert er sie auf seiner Leier; schon dem Knaben war sie eine Freundin, wenn nachts ihr milder Strahl durchs Fenster fiel; und dem Manne ward sie die Mahnerin der Flüchtigkeit der Zeit. Und wenn er einst im Grabe ruht, so wird aus dem Dunkel der Nacht das traute Gestirn auf ihn herniederschauen.

Hood hatte unterdessen neben der ernsten Dichtung auch die humoristisch-satirische gepflegt. 1825 waren seine *"Odes and Addresses to Great People"* erschienen; und 1826/27 die erste und zweite Serie der *"Whims and Oddities"*. Doch waren die Stücke dieser letzteren Sammlung nicht durchweg komischen Inhalts. In der ersten Serie erregt vor allem ein Gedicht unser Interesse: *"The Last Man"* (vol. I, pag. 280). Dasselbe ist äußerst originell und in burleskem Tone gehalten. Der letzte Mensch sitzt auf einem Galgen und schaut in den frischen Maienmorgen hinab. Da kommt noch ein zweiter über die Heide, in toller Freude einen Gefährten zu finden. Sie setzen sich zusammen nieder. „Und wenn dieser Eine nicht wäre, so wäre ich jetzt König der Erde." Ein Rudel Wölfe, wütend vor Hunger, stürzt heran und die beiden retten sich auf den Galgen. Dann wandern sie mitsammen fort. Doch er haßt den Fremden und sie trennen sich. Er fühlt sich vereinsamt in dem prächtigen Palast, der seine Wohnung wird, und wie er durchs Fenster blickt, da stolziert lärmend der Fremde vorbei im Hermelin und mit der Königskrone. Er aber packt ihn und knüpft ihn auf dem Galgen auf. Jetzt ist er der Einzige. Aber die Gewissensqualen kommen; er will den Toten begraben:

"But the wild dogs came with terrible speed,
And bay'd me up the tree!
My sight was like a drunkard's sight,
And my head began to swim,
To see their jaws all white with foam,
Like the ravenous ocean brim: —
But when the wild dogs trotted away
Their jaws were bloody and grim."

Denn sie hatten die Leiche verschlungen. Wird sein eigenes Ende ein andres sein?

Einzelne Stellen sind prächtig in ihrer Schilderung des Gespenstischen, Düsteren. Man möchte vermuten, daß der Dichter ähnliche Stellen aus Byron nachzuahmen versuchte, vielleicht jene großartige Schilderung im *"Siege of Corinth"*, wo Alp seinen nächtlichen Rundgang macht: *"He saw the lean dogs . . ."* etc.

Der Stoff an sich ist deshalb von Interesse, weil er bereits mehrmals behandelt worden war. So z. B. von Mrs. Shelley; dann von Thomas Campbell (das gleichnamige Stück *"The Last Man"*); eine Dichtung von wahrhaft erhabenem Schwunge. Vor allem jedoch die genialste Auffassung, welche diese Idee jemals erfuhr, in einem der großartigsten Gedichte der Weltliteratur überhaupt: Byrons *"Darkness"*.

Ich hatte Gelegenheit, im Britischen Museum eine ältere Zeitschrift einzusehen (vol. XXI, Jan. 1827 von *"Blackwood's Edinburgh Magazine"*), wo sich eine äußerst günstige Rezension der *"Whims and Oddities"* findet, von einem Lupton Relfe. Wenn dieser Mann damals das Urteil fällte: *"Mr. Hood's 'Last Man' is, in our opinion, worth fifty of Byron's 'Darkness', a mere daub"*, so verdient dies deshalb Erwähnung, um zu zeigen, welcher Wert der zeitgenössischen literarischen Kritik beizumessen ist.

Das andre Gedicht aus *"Whims and Oddities"*, das ich hier anschließe, ist *"The Irish Schoolmaster"*, wo Hood mit unübertrefflicher Anschaulichkeit den armen irischen Lehrer in der Lehmhütte seiner Schule zu Kilreen vorführt (vol. I, pag. 186).

Der Wert des Gedichts liegt in der Realistik der Schilderung. Da sitzt er in seiner Hütte; durch die zerbrochenen Scheiben pfeift der Wind. Ein häufig gesehener Gast im Schulzimmer ist das Schwein, das die Krumen von dem Mittagsbrot der Kinder auf dem Boden zusammensucht, und ein paar Hühner, die herumstolzieren oder ihm zu Häupten sitzen wie Minervas Eulen. Er selbst, der Lehrer, gleicht ganz Apoll, dem Flammengott, denn sein ungekämmtes rotes Haar steht wie eine Strahlenkrone um sein Haupt; auf seinem Rock, der bunter ist als eine Land-

karte, prangen Flicken in allen Farben. Doch er hält strenge Zucht mit seinem Rohr und tiefe Stille herrscht, wenn er Rom und Troja hervorzaubert und von Homer erzählt, dem göttlichen Sänger. Und senkt sich endlich die Sonne, so stürmt seine kleine Schar hinaus zum muntern Spiel; er jedoch schreitet nach dem Garten und pflegt die üppigen Beete.

Das Gedicht ist in Spenserstanzen geschrieben und als Schilderung meisterhaft. Störend wirkt nur hin und wieder der gesuchte, antikisierende Ausdruck.

Ein ähnlicher Stoff war in der englischen Literatur bereits behandelt worden von W. Shenstone[1]) in dem Gedicht *"The School-Mistress"*[2]). Aus der Vergleichung der beiden Gedichte erscheint es mir zweifellos, daß Hood das genannte ältere Gedicht benutzte: die Form (Spenserstanzen) ist die gleiche, auch weisen beide fast die gleiche Anzahl Strophen auf (Shenstones Gedicht hat 35, dasjenige Hoods 29 Strophen). Shenstone erklärte seine Dichtung in der Überschrift als *"Imitation of Spenser"* und bemühte sich mit der denkbar größten Sorgfalt und Genauigkeit, den Stil und die Sprache dieses alten Epikers nachzubilden; daraus dürften sich wohl auch die einzelnen veralteten Sprachformen erklären, die sich verstreut in dem Gedicht Hoods finden. Was jedoch besonders bemerkenswert scheint, ist der Umstand, daß Hood in keiner Weise hinter seinem berühmten Vorbild zurückblieb, sondern im Gegenteil dasselbe übertraf durch die größere Lebendigkeit und Anschaulichkeit seiner mehr realistischen Darstellung.

Ich will anschließend einige Parallelstellen der beiden Dichtungen namhaft machen:

Die Bezeichnungen der Schüler sind fast stets die gleichen: *urchins, imps, elfins,* etc.

Auch die Jugendspiele nach der Schule und das tolle Treiben der Kinder wird bei Shenstone geschildert (Str. 30, 31).

Der Ton und die Ausdrucksweise erscheint bei Shenstone oft allzu gekünstelt und gesucht, so nennt er beispielsweise Str. 34 *Shrewsbury cakes: "Salopia's praises";* oder spricht Str. 35 von *"Admired Salopia"* u. s. w.

---

[1]) *"The Works of William Shenstone"*, London 1765 (printed for Dodsley), 2 vol.

[2]) Vol. I, pag. 320 der Werke Shenstones.

Welche Ähnlichkeiten die beiden Gedichte in ihrer ganzen Anlage aufweisen, zeigt gleich die erste Strophe:

Shenstone:

"Ah me! full sorely is my heart forlorn,
To think how modest worth neglected lies;
While partial fame doth with her blasts adorn
Such deeds alone, as pride and pomp disguise...";

und Hood; vgl. Str. 1, sowie auch Str. 29.

Der stärkste Unterschied zeigt sich in der beiderseitigen Schilderung des Schuloberhaupts; so entwirft Shenstone im Gegensatz zu Hood von seiner Lehrerin ein recht günstiges Bild mit Bezug auf ihre äußere Erscheinung.

Vgl. Shenstone, Str. 6:

"Her cap, far whiter than the driven snow,
Emblem right meet of decency does yield:
Her apron dy'd in grain, as blue, I trowe,
As is the hare-bell that adorn the field," etc.

Vgl. dazu als Gegensatz Hood, Str. 9, 10.

Die Rute spielt in beiden Gedichten eine wichtige Rolle:

Shenstone, Str. 6:

"... in her hand, for scepter, she does wield
Tway birchen sprays."

Vgl. hiezu Hood, Str. 15, 17.

Auch die Schilderung des Geflügels, das in dem Schulzimmer ein- und ausgeht, findet sich bei beiden:

Shenstone, Str. 10:

"One ancient hen she took delight to feed,
The plodding pattern of this busy dame;
Which, ever and anon, impell'd by need
Into her school, begirt with chickens came;"

Weit anschaulicher und gelungener ist die Schilderung bei Hood (Str. 6).

Auch bei der Schilderung des Stuhles, auf dem der Lehrer sitzt, bleibt Hood seinem realistischen Tone getreu (Str. 7), während Shenstone seine Lehrerin auf einem ehrwürdigen Armstuhl sitzen läßt, ähnlich dem Krönungssessel von Westminster:

Shenstone, Str. 16:

"In elbow chair, like that of Scottish stem
By the sharp tooth of cank'ring eld defaced,
In which, when he receives his diadem,
Our sovereign prince and liefest liege is placed,
The matron sate;"

Besonders ergreifend sind die beiden Stellen, wo unerbittlich die Rute in ihre Rechte tritt: Shenstone, Str. 21; noch trefflicher aber ist bei Hood (Str. 15, 16) das Bild des verlassenen Knaben, über den sich des Lehrers Zorn ergießt:

"No parent dear he hath to heed his cries; —
Alas! his parent dear is far aloof,
And deep in Seven-Dial[1]) cellar lies,
Killed by kind cudgel-play, or gin of proof,
Or climbeth, catwise, on some London roof,
Singing, perchance, a lay of Erin's Isle,
Or, whilst he labours, weaves a fancy-woof,
Dreaming he sees his home, — his Phelim smile;
Ah me! that luckless imp, who weepeth all the while!" —

Ehe ich zur Besprechung der umfangreicheren episch-lyrischen Gedichte Hoods aus jener Epoche übergehe, möchte ich vorerst noch in einigen Worten darauf hinweisen, unter welchen Einflüssen und bis zu welchem Punkte sich der Dichter bis um die Zeit von 1827 ungefähr entwickelt hatte und worin er wurzelte, soweit dies nicht bereits in der biographischen Einleitung geschehen ist.

Um die erste Entwicklung von Hoods dichterischer Tätigkeit darzulegen, ist es vor allem nötig, einen Blick auf die Periode unmittelbar vor seinem Eintreten in die

[1]) Die berüchtigte Londoner Diebsstadt.

Literatur zu werfen, und die Einflüsse, die sich in derselben Geltung verschafft hatten. Wie bereits erwähnt, läßt man sich bei der Beurteilung Hoods fast lediglich von seinen Leistungen als sozialer Dichter leiten, auf welchem Gebiet er ja in der Tat die größte Originalität bekundete. So fand die Ansicht große Verbreitung, daß Hood ganz originell ohne jeden Zusammenhang mit der vorangehenden Literatur-Epoche dastehe.[1]) Daß dem nicht so ist, wurde bereits dargelegt. Nur durch rein äußere Umstände, denen allerdings seine hervorragend humoristische Begabung sehr zu statten kam, war Hood auf das Gebiet der komischen Dichtung geführt worden. Als er in die Literatur eintrat, zeigte er alle Ansätze zum Lyriker und Epiker.

Um die Entwicklung seiner ersten Jahre zu verfolgen, müssen wir uns zurückrufen, daß zu Anfang des 19. Jahrhunderts in England ein äußerst lebhaftes Studium der elisabethanischen Dichtung betrieben wurde. Angeregt ward dies hauptsächlich, als William Hazlitt in den Jahren 1817/18 seine trefflichen Shakspere-Vorlesungen in der Surrey-Institution in London hielt. Das Studium des großen Dramatikers war ja keineswegs eine neue Errungenschaft zu nennen: allein wie wenige waren mit den Dichtern der elisabethanischen Ära neben Shakspere vertraut! Und dieser ganze unermeßliche Schatz wurde eigentlich hauptsächlich erst jetzt erschlossen. Coleridge hatte ja in seinen Vorlesungen fast nur das Verständnis Shaksperes vermittelt; die Stücke der Zeitgenossen waren fast gar nicht bekannt. Der Hauptgrund mochte wohl sein, daß sie so ungemein schwer zugänglich waren; eigentlich nur in Dodsleys alter Sammlung, die aber nicht jedem zur Verfügung stand. Und viele, welche die Stücke kannten, verstanden sie nicht in der entsprechenden Weise zu würdigen.

Neben der dramatischen wurde aber auch der ganze gewaltige Schatz epischer Dichtung jener Zeit erschlossen. Und der Einfluß machte sich alsbald geltend.

Wir sehen, wie Keats nach dem Vorbild der epischen Dichtung der elisabethanischen Zeit der antiken Sage zu-

---

[1]) So z. B. M. Odysse-Barot, Histoire de la littérature contemporaine en Angleterre, 1830—74. Paris. Charpentier.

geführt wird. Es kann darüber kein Zweifel mehr bestehen, denn die Art und Weise, in der er die Antike erfaßte, ist ganz jene von Shaksperes Zeitgenossen; wir finden ganz dieselben Züge in der Behandlung; den gleichen Bilderreichtum; dasselbe freie, fast zügellose Spiel der Phantasie.

Dies war die Strömung unmittelbar vor Hood, von welcher dieser selbst auch alsogleich ergriffen ward, als er in den Freundeskreis von Keats, der sein Vorbild wurde, in London eintrat.

Das zweite Moment, welches für seine erste Entwicklung am ausschlaggebendsten wurde, war seine Bekanntschaft mit Coleridge, dem er, wie erwähnt, durch C. Lamb empfohlen worden war. Das allgemeine Ansehen und die hervorragende Stellung dieses Dichters in der Literaturentwicklung seiner Zeit bedarf keiner Erwähnung. Vor allem war es sein *"Rime of the Ancient Mariner"* und *"Christabel"*, die in der Folge von höchster Wichtigkeit wurden durch ihre zahlreichen Anregungen. Einige andre seiner Dichtungen, wie *"The Three Graves"*, *"The fragment of a Sexton's Tale"*, worin er sich eigentlich selbst vielfach wiederholt und die beiden erstgenannten Gedichte des öfteren verwertet hatte, sind wohl von weit geringerer Bedeutung gewesen. (Vgl. Brandl, Coleridge, pag. 228.)

Ohne die ganze große Gruppe der von Coleridge beeinflußten Dichter vorzuführen (worunter ja die bedeutendsten ihrer Zeit gewesen), möge nur darauf verwiesen sein, daß vor allem auch Keats, das Vorbild des jungen Hood, die deutlichsten Spuren der Anregung jenes großen Romantikers zeigt. Es ist hier zunächst sein Gedicht *"The Eve of St. Agnes"* (1819) zu nennen, das in seiner Verwendung des Volksaberglaubens offenbar von *"Christabel"* angeregt ist.[1]) Auf dieselbe Quelle verweist *"The Eve of St. Mark"*, während man seine Dichtung *"La Belle Dame sans Mercy"* (1819) mit Coleridges *"Dark Lady"* in Verbindung gebracht hat.

Wie mächtig Hood nun selbst von dem Zauber der Romantik ergriffen war, dafür scheint mir am deutlichsten

---

[1]) Vgl. M. Gothein, Keats, pag. 189 (im Anschluß an Brandl, Untersuchungen, pag. 227).

sein bereits besprochenes Gedicht *"The two Swans"* (vol. I, p. 206)[1]) zu sprechen. Gerade hier läßt sich erkennen, wie tief er diesen Geist in sich aufgenommen hatte. Auch Hood hatte hier (wie z. B. Keats im "St. Agnes-Abend"), wie ich glaube, mit voller Absicht die Spenserstanze verwendet, die es dem Dichter gestattete, eine treffliche Abrundung der einzelnen Schilderungen zu erzielen infolge ihrer hohen künstlerischen Vollendung und die ihm direkt aus dem Werke jenes großen Meisters bekannt sein mochte, dessen Namen sie trug.

Es finden sich Schilderungen in dem Stücke, die an Phantastik ihresgleichen suchen; z. B. Strophe 2, 6:

"A monstrous Snake was warden: — round and round
In sable ringlets I beheld him creep,
Blackest amid black shadows, to the ground
Whilst his enormous head the topmost turret crown'd."

Und neben diesem schrankenlosen Spiele der Einbildungskraft treffen wir ein zweites charakteristisches Merkmal der Romantik in diesem Gedicht meisterhaft entwickelt, das man die Schilderung des Milieus nennen könnte; es wird dies dadurch erzielt, daß der Dichter alle ihm zu Gebot stehenden Mittel der Beschreibung, der Wortmalerei u. s. w. aufbietet, um ein bestimmtes Gefühl, den beabsichtigten Eindruck im Leser hervorzurufen. Abgesehen von dem allgemein üblichen Verfahren, durch Häufung von Bildern diesen Effekt zu erzielen, gebraucht Hood den Kunstgriff, daß er denselben Erfolg vielfach durch prägnante Einzelheiten zu erreichen versteht; — geradezu unübertrefflich als Stimmungsbild ist die Strophe 8, wo er die Stille der Nacht und den heranschwimmenden Schwan schildert.

Wie bereits erwähnt, hatte Hood schon 1822 als Beitrag zum *"London Magazine"* eine umfangreiche Dichtung veröffentlicht, *"Lycus the Centaur"* (vol. I, pag. 60). Er selbst schickte in einigen einleitenden Zeilen zum besseren Verständnis des Stückes die Fabel des Gedichts voraus: Lycus wird von Circe in ihrem Zauberreich zurückbehalten. Eine Wassernymphe verliebt sich in den schönen Jüngling und

[1]) Vgl. Seite 49.

wünscht ihm Unsterblichkeit zu verleihen. Circe aber gibt ihr einen Zauberspruch, der Lycus in ein Pferd verwandeln soll. Allein nur zur Hälfte erfüllt sich ihre böse Absicht. Denn als die Nymphe die Formel über den Geliebten spricht und gewahrt, wie er in Tiergestalt verwandelt wird, bricht sie in jähem Schrecken ab und nur zur Hälfte hat sich sein Verhängnis erfüllt: er ist Centaur geworden.

Die ganze Erzählung ist von Hood dem Lycus selbst in den Mund gelegt. Er schildert zuerst, wie er durch das Reich der Circe schweift. Der Zauber ringsumher hält ihn gebannt; wenn er vom Wasser schlürft, um seinen Durst zu stillen, schaudert er zurück: es könnte Gift sein. Und wenn er eine Frucht vom Baume bricht, so zögert er; er fürchtet, der Ast würde mit einem Wehschrei zurückschnellen. Denn einst im Abenddunkel brach er sich einen vollreifen, duftenden Apfel; und als er dann im Morgenlicht seine Hand besah, war sie von geronnenem Blute beschmiert, das aus der Frucht hervorgequollen. Und als er sich eine Blume brach, so quoll ein Blutstrom hervor und rieselte über seine Hand. Er suchte in den Wogen seinen Tod; allein die Welle stieß ihn zurück.

Eines Tages, als er in den Spiegel der Flut zu seinen Füßen niederschaute, da sah er liebende Augen aufblicken. Es war eine Najade, die ihn liebte; und wenn er hinabstieg in das kühle Wasser, so sprühten die funkelnden Tropfen rings um ihn empor, als ob sie ihn umfangen wollten.

Er stieg ans Ufer und weilte im Schilf; und alles war still und kein Windhauch regte sich; aber die Gräser beugten sich nieder zu seinem Ohr und erzählten ihm von ihrer Liebe:

". . . a light crush
Of the reeds, and I turn'd, and look'd round in the night
Of new sunshine, and saw, as I sipp'd of the light
Narrow-winking, the realised nymph of the stream,
Rising up from the wave with the bend and the gleam
Of a fountain, and o'er her white arms she kept throwing
Bright torrents of hair, that went flowing and flowing
In falls to her feet, and the blue waters roll'd
Down her limbs like a garment, in many a fold,
Sun-spangled, gold-broider'd."

Und sie erklärte ihm, die Leidenschaft ihrer Liebe solle nicht für wenige Stunden dauern und sterben mit der Zeit; sie solle ohne Ende sein.

In düsteren Träumen schlummerte er ein; unheilvolle Gesichte stiegen empor. Er sah die Nymphe nahen und Circe an ihrer Seite, die tückischen Blicke falsch zu Boden gerichtet.

Und als er erwachte, da sah er die Geliebte in Tränen aufgelöst an seiner Seite; sich selbst aber schaute er in häßlicher Verwandlung. Mit bleichen Lippen rief ihm die Najade vom Fluß empor ein letztes Lebewohl zu. Vergebens flehte er die Zauberin an seiner Seite an, ihn zu vernichten; sie lächelte höhnisch und schritt hinweg. Da floh er fort. Aber er darf der Menschen Stätten nicht nahen, sie fliehen oder scheuchen ihn weg. Nur manchmal stiehlt er sich in ihre Nähe und im Dickicht versteckt schaut er ihr frohes Treiben. Jetzt endlich soll seine Not ein Ende finden: in Thessalien, wo er seinesgleichen fand.

So der Inhalt dieses Stückes, dem man trotz seiner zahlreichen Schwächen zuerkennen muß, daß die Ausführung und Schilderung eine große Sorgfalt und reiche, lebendige Phantasie des Dichters bekundet. Eines jedoch zeigt sich bereits in diesem ersten epischen Versuch Hoods: daß er absolut zum Epiker nicht geeignet ist. Denn, soweit von Handlung die Rede sein kann: in seinem Gedicht ist diese ganz in den Hintergrund gedrängt und wird überall von der lyrischen Reflexion überwuchert.

Es mag erwähnt werden, daß besonders Hartley Coleridge eine sehr hohe Meinung von dem Gedicht hatte; wir haben aus späterer Zeit einen Brief von ihm, den er an Hood schrieb: *"I wish you would write a little more in the style of 'Lycus, the Centaur'. — I am not a graduate in the Academy of Compliment, but I think 'Lycus' a work absolutely unique in its line, such as no man has written or could have written, but yourself."*

Im übrigen hat *"Lycus"* niemals sehr warme Bewunderung gefunden, auch bei seinem Erscheinen nicht. Der Grund scheint in der Wahl des klassischen Stoffes zu liegen. Aber gerade dieser Stoff und dessen Behandlungsweise zeigen uns deutlich, daß wir in Hood nicht einen Schüler der Antike vor uns haben, sondern einen Dichter

der Romantik. Einige Namen, einige äußerliche Beigaben sind klassisch, sonst nichts. Es herrscht volle Ungezwungenheit im Ausdruck, die Darstellung wird regellos, entbehrt jeder Ruhe; ein rastloses, sprunghaftes Hasten. Und mitten unter den Gestalten der griechischen Mythe erinnert sich der Hellene Lycus plötzlich der indischen Seelenwanderung, *"... the bodies wherein Great Brahma imprisons the spirits of sin"* u. s. w.

Einen zweiten klassischen Stoff wählte Hood 1827 in seiner Dichtung *"Hero and Leander"* (vol. II, pag. 1). Das Gedicht ist bedeutend breiter angelegt; es umfaßt 130 Strophen; es war S. T. Coleridge gewidmet, der ihn vielfach gefördert hatte, als ein Dank an den Gönner; dann aber sollte es eine Empfehlung für Hood selbst sein, wenn sein Werk mit dem Namen des großen Mannes geschmückt in die Öffentlichkeit trat: *"I seek to glorify myself alone"*.

Er nennt seine Erzählung *"... a tale of grief, Traced from the course of an old bas-relief"*. Wir haben uns also eine plastische Darstellung zu denken; an der Hand dieses Bildwerks erläutert der Dichter gleichsam die ganze Sage und führt sie dem Leser vor. Daß er im ganzen Verlauf der Erzählung streng daran festhielt, beweisen zahlreiche Stellen, wo er direkt auf das Relief hinweist und daraus den Vorgang erläutert.

So Str. 3, 1:

"There stands Abydos! — here is Sestos' steep, ..."

oder Str. 4, 1:

"Lo! how the lark soars upward, and is gone; ..."

Wir sehen an diesem Beispiel gleichzeitig, wie geschickt er die Plastik in Bewegung umzusetzen versteht; diese Art der Einkleidung war bereits in älteren Bearbeitungen der Hero- und Leander-Sage zur Verwendung gekommen, besonders bei Dichtern des 17. Jahrhunderts; z. B. Freiherrn von Hohenberg u. a., aber nicht mit der Konsequenz wie bei Hood.[1])

---

[1]) Vgl. dazu Dr. M. H. Jellinek, Die Sage von Hero und Leander in der Dichtung. Berlin 1890.

Der Verlauf von Hoods Schilderung ist in Kürze folgender: Der Morgen ist gekommen; Leander nimmt Abschied. Hero erzählt ihm beim Scheiden einen unheilvollen Traum: Sie hatte eine Biene gesehen, die sich auf dem Kelch einer Wasserlilie niederließ; und die Blüte, von Liebe zu dem schönen Tierchen ergriffen, schloß die Krone und die Biene starb in ihrem Tau. Furchtbare Angst quält Hero; eine trübe Ahnung erfüllt sie von einem Unfall des Geliebten, der sich anschickt, durch die Wogen heimwärts zu schwimmen. Leander aber befreit sich aus ihrer Umarmung und eilt zur Flut; Hero fleht zu den Göttern der Tiefe. Bald ist der Geliebte ihrem Blick entschwunden und steuert starken Armes dem heimischen Gestade zu; da, plötzlich, taucht ein Meerweib vor ihm empor aus der blauen Tiefe (Str. 31, 32). Es umklammert seinen Nacken und zieht den Schwimmer in die Flut. Noch einmal stößt der Unglückliche den Namen der Geliebten aus, die er am Gestade verlassen, und sinkt in die Tiefe.

Die Nixe, von unbezwinglicher Liebe zu ihm entflammt, führt ihn nieder zur Tiefe; sie weiß nicht, daß die Menschen sterben müssen in der Flut. Als Leander starr in ihren Armen ruht, glaubt sie er schlafe und singt ihm Lieder. Aber allmählich wird ihr klar, daß er gestorben. Sie ist in Verzweiflung. Noch eine letzte Hoffnung flammt ihr auf: Vielleicht kehrt den Menschen, denen in der Tiefe des Meeres der Tod naht, droben auf der Erde am Gestade das Leben wieder.

Aber einige Fischer gewahren das Meerweib am Strande; als die Nixe für einige Zeit von der Leiche sich entfernt, eilen sie hinzu, um des Toten Körper fortzutragen.

Mit lauten Klagen erkennt das Weib, daß man ihr den teueren Leib entwendet; sie erinnert sich des letzten Wortes, das der Sterbende ausgestoßen, als sie ihn in die Tiefe zog: Hero! Hero! ruft sie laut (Str. 105).

Und als ihre Verzweiflung erschöpft ist, da setzt sie sich ruhig am Gestade nieder: ein Bild des stummen Jammers, starrt sie auf die Flut hinaus.

Aber die Fischer haben von ihr erzählt und es eilen Leute herbei, sie zu sehen; und ein Weib hat Mitleid mit ihr. Langsam schreitet sie den sonnigen Strand hinab und legt voll Mit-

gefühl die Hand auf ihre Schulter. Aber die Nixe schreit wild auf und taucht mit einem Sprung in die Flut (Str. 115).

Es erheben sich die Winde und der Sturm rast; der Tag neigt sich (Str. 121).

Hero blickt unglückahnend in die Nacht hinaus. Sie brennt ihre Fackel an; wild stürmt die See im Ungewitter. Sie ahnt es: die Wogen singen des Geliebten Leichenlied.

Da ist es plötzlich still, Augenblicke lang, und Hero! Hero! gellt es zu ihr empor aus dem Dunkel der Wasser.

"Oh! dost thou live under the deep deep sea?
I thought such love as thine could never die;
If thou hast gain'd an immortality
From the kind pitying sea-god, so will I";

und sie springt in die Wogen und stirbt.

In ihrem ganzen Eindruck, in ihrem Stil erinnert die Dichtung sogleich an die gleichartigen Werke der großen elisabethanischen Zeit. Dieselbe Sage war ja bereits von Marlowe behandelt worden, dessen unvollendetes Gedicht in der Folge Chapman fortsetzte.

Hood ist nachahmend und originell zugleich. Die Art und Weise, in der er sich seinem Vorbild anschließt, ist eine ziemlich enge, aber keineswegs sklavisch. Und diese maßvolle Anlehnung ist ein Hauptvorzug.

Im Stile zeigt sich vor allem der Einfluß Marlowes: der vielfach allzu üppig rankende, allerdings kraftvolle Ausdruck und die Häufung der Bilder. Doch muß es ganz besonders betont werden, daß Hood nicht in den üblichen Fehler geringer begabter Nachahmer verfällt, welche die charakteristischen Merkmale ihres Vorbilds übermäßig ausbeuten und bis ins Extrem treiben. Im Gegenteil: Hood bestrebt sich größerer Natürlichkeit des Ausdrucks, wenngleich er das Kleid der verflossenen Kultur-Epoche, das er sich erwählt, stets beibehält. Er mildert also das Schroffe seines genialen Vorbilds soweit ihm möglich.

Was vor allem an dem Gedicht Hoods rühmend hervorgehoben werden muß, ist seine Meisterschaft in der Anlage der Schilderung und der Verschmelzung der einzelnen Übergänge im Verlauf der Erzählung, worauf auch bereits Dr. Jellinek in der vorerwähnten Schrift hinwies.

Man merkt es kaum, wie der Dichter von einem seiner Helden zum andern übergeht. Er schildert uns zuerst den Schmerz des scheidenden Leander. Dann sehen wir ihn hinausschwimmen, dem heimischen Gestade zu; allmählich entschwindet er den Augen der Geliebten, die ihm unter Tränen nachblickt. Es gelingt Hood durch diesen Kunstgriff, der von dem feinen Gefühl des Dichters Zeugnis ablegt, jetzt ganz unbemerkt, ohne daß der Leser es inne wird, von dem fernen Schwimmer zu Hero überzugehen (Str. 22, 23). Diese fleht für den Geliebten zu den Göttern der Tiefe (Str. 24—27). Da taucht der Sonnenball empor (Str. 28); seine Strahlen entdecken den Leander, der mit den Wogen ringt und dessen Schicksal wir jetzt weiter verfolgen können. Ein schwächerer Dichter würde sich einfach durch eine Redewendung geholfen haben: "Jetzt laßt uns zu Leander, zu Hero zurückkehren" u. dgl.; Hoods tiefes künstlerisches Gefühl aber löste diese Schwierigkeit mit Meisterschaft.

Was den Stil anlangt, so fallen uns vor allem die grotesken Vergleiche auf; die Hyperbeln, welche er in Nachahmung seines Vorbilds beibehalten. So nennt er die Lippen *"life's ruby gates"* u. dgl. Man lese z. B. die Str. 16, den Abschied von Hero:

"So brave Leander sunders from his bride;
The wrenching pang disparts his soul in twain;
Half stays with her, half goes towards the tide,
And life must ache, until they join again.
Now wouldst thou know the wideness of the wound?
Mete every step he takes upon the ground."

Welch seltsame Vergleiche Hood bisweilen anstellt, mögen die Strophen 29 und 115 zeigen.

Daß er sich auf Grund seines Musters gleichfalls nach Art der Renaissancedichter über die Schranken der Geschichte und der Zeit hinwegsetzt, nimmt nicht wunder.

"... he (= Leander) *falls into a deadly chill,*
And strains his eyes upon her lips apart;
Fearing each breath to feel that prelude shrill,
Pierce through his marrow, like a breath-blown dart
Shot sudden from an Indian's hollow cane,
With mortal venom fraught, and fiery pain."

In den beiden letztbesprochenen größeren Gedichten hatte Hood den Stoff der Antike entnommen, obwohl er ihn fast ganz in das Gewand der Romantik hüllte; besonders in "Hero und Leander", wo die Sage von der Nixe den klassischen Stoff ganz überwucherte und verdrängte. In der nächsten Dichtung nun, die gleichfalls 1827 erschien, *"The Plea of the Midsummer Fairies"*, verherrlichte er überhaupt nur die Elfen und Feen seiner Heimat; und das Ganze sollte ein Preisgesang sein auf jenen Größten, der das Leben dieser lieblichen Wesen dem Gedenken der Nachwelt dichterisch verklärt und gerettet hatte — Shakspere. Die umfangreiche Dichtung (vol. I, pag. 4) war Charles Lamb gewidmet und Hood selbst erklärte sie für eines seiner Lieblingswerke. Die zarte Sorgfalt der Ausführung, die Eleganz der Diktion zeigen deutlich, mit welcher Hingebung und Freude der Dichter gearbeitet hatte.

Es ist die Zeit gekommen, da die Sonne die Blätter goldig färbt und die Winde kühler über die Garben wehen. An einem stillen Abend wandelt der Dichter durch die Flur; überall erschaut er das Nahen des Todes. Allein der Flug der Phantasie entführt ihn nach den farbenleuchtenden Gestaden des Feenreichs.

Er schaut Titania und ihre muntere Elfenschar. Doch die Königin ist traurig; sie hat düstere Träume geschaut, die sie das nahende Ende ihres Reiches ahnen lassen. Sie hörte die Maiglöckchen läuten, mit so traurigem Schall; und dann hatte sie einen schrecklichen Riesen der Vorwelt geschaut mit mörderischer Sense.

Und während sie noch erzählt (Str. 19), da kommt das grause Gespenst ihrer Träume leibhaftig heran und lehnt sich still gegen eine Eiche. Es ist Saturn.

Hilfesuchend drängen sich die Elfen um die Königin. Puck allein, der ewiglustige kleine Schelm, der keine Furcht kennt, treibt seine Possen weiter im Dorngebüsch, auf einer Spinnwebe.

Titania aber fleht weinend um Gnade. "Habe Erbarmen! Sieh unser Werk und unsre Arbeit, und sage, ob du auch nur den geringsten Tadel daran finden kannst."

Die einzelnen Elfen treten auf ihren Wink vor und schildern ihr Treiben; es sind Verteidigungsreden, um ihr Leben zu retten:

Die Melodien wecken wir und einen sie zu Harmonien; wir scheuchen früh die Lerche auf zum Sang, und wenn du je in kühlem Waldesschatten an süßen Liedern dich ergötzt, o Gott der Zeit, so erbarme dich. — Saturn aber erklärt, das Alte müsse sterben, neues Leben solle tagen; er ist unerbittlich (Str. 29).

Die nächste Elfe tritt vor: Sieh, uns liegt die Sorge für Blumen und Blüten ob, die bunten Sterne an der Erde grünem Himmel (Str. 35). — Doch auch sie findet kein Gehör; ebenso die nächste nicht,

die erzählt, wie sie in ängstlicher Teilnahme neben der Mutter am Bette des kranken Kindes wache, die Liebenden beschütze und beschirme (Str. 40). Da tritt

ein schmucker Bursch hervor aus der Schar seiner Gefährten, deren Obsorge es ist, die große Architektur des grünen Waldes zu besorgen, die hohen Hallen und die schlanken Säulen (Str. 46). Und ein andrer schildert

wie die emsige Schar sich bemüht, die Spinne, die Biene ihre Kunst zu lehren und das Vögelchen sein Nest zu bauen (Str. 55).

Alle werden empört zurückgewiesen von dem rauhen Alten, dem schon das Chaos sich gebeugt. Er ist entrüstet, da er hört, daß diese Kleinen sogar Frieden stiften unter den Menschen und den Selbstmörder (Str. 69 ff.), der am Rande des Grabes steht, mit dem Leben versöhnen.

Noch immer hatte der graue Sensenmann still zugehört; allein plötzlich fährt er auf in wildem Zorne, man vernimmt einen Schrei, und Puck zappelt in seiner Hand; der Kleine hatte selbst in diesem ernsten Augenblick seinen übermütigen Scherz nicht lassen können und den Alten an Ohr und Bart gekitzelt. Und gar als er anfängt von seinen losen Streichen zu erzählen, da ist Saturn entschlossen, unerbittlich Gericht zu halten (Str. 94). Er erfaßt drohend seine Waffe.

Aber plötzlich (Str. 97) naht sich eine lichte Gestalt. Selbst Saturn, der die Göttergeschlechter der Vergangenheit

in den Staub gestreckt, hält inne und blickt ihn verwundert an: es ist Shakspere.

Und dieser beginnt jetzt eine Verteidigungsrede zu sprechen, die den grausen Unhold wehrlos macht (Str. 99ff.); und als Saturn dennoch drohend seine Sense hebt, da entwaffnet ihn des Dichters starker Arm. Einst haben ihn die Elfen großgezogen; jetzt stattet er ihnen seinen Dank zurück.

Saturn schreitet davon in ohnmächtiger Wut und bald verhüllt ihn der Waldesschatten; die Königin der Feen aber und ihre Elfenschar verherrlichen Shakspere:

"'Noint him with fairy dew of magic savours,
Shaken from orient buds still pearly wet,
Roses and spicy pinks, — and, of all favours,
Plant in his walks the purple violet,
And meadow-sweet under the edges set,
To mingle breaths with dainty eglantine
And honeysuckles sweet, — nor yet forget
Some pastoral flowery chaplets to entwine,
To vie the thoughts about his brow benign!"

Schon diese kurze Inhaltsangabe des 126 Strophen umfassenden Gedichts dürfte zeigen, wie reich dasselbe an wahrhaft anmutigen und idyllischen Schilderungen ist; das Werk eines echten Dichters. C. Lamb pries es fast überschwenglich. Und dennoch war sein Erscheinen nicht von Erfolg begleitet, wie bereits früher erwähnt wurde.[1]) Das Gedicht fand bei dem großen Publikum nicht den geringsten Anklang; Hood selbst kaufte später die Reste der Ausgabe zusammen, *"to save them from the butter-shop"*, wie er sagte.

Und wenn wir die Dichtung näher untersuchen, so kommt uns schließlich der Gedanke, daß Hoods Mißerfolg vielleicht doch zum großen Teil in seinem Gedicht selbst begründet lag. Ich möchte mein eigenes Urteil so ausdrücken: In seinen Einzelheiten ist das Werk durchweg meisterhaft, jedoch als Ganzes fällt es ab. Hood ist zu ausführlich; er ist geradezu unermüdlich in seinen Schilderungen, in dem langatmigen Aufhäufen von Kleinigkeiten.

---

[1]) S. 10.

"Le secret d'ennuyer est celui de tout dire", wie ein Kritiker davon sagte (*Edinb. Review*, 1846). Vor allem ist es die endlose Wiederholung der Verteidigungsreden, die allzustark ermüdet. Der Dichter ist zu sehr darauf bedacht, alle erdenklichen Möglichkeiten zu erschöpfen, unter denen sich der Gegenstand betrachten ließe.

Ein weiterer Mangel scheint der, daß es Hood im Grunde genommen nicht verstanden hat, seinen Feen (wie überhaupt seinen mythischen Schöpfungen) ein allgemein menschliches Interesse einzuflößen. Und gerade sein Hinweis auf Shakspere am Schlusse des Gedichts drängt uns eine Gegenüberstellung mit dessen Gestalten aus der Volkssage auf, bei der wir die Mängel in Hoods Dichtung umso drückender empfinden. Auch Shakspere gab treue Abbilder des Feenideals des Volksglaubens; und doch sind es wahre, echte Menschen, die er uns zeichnet: ihr Herz zeigt alle menschlichen Regungen; sie plaudern und tändeln, sie streiten, klagen und lachen; wie alle Gestalten des großen Dramatikers, so sind auch diese Fabelwesen wahre Menschen. Und diese Meisterschaft ging Hood ab.

So kommt es, daß das Gedicht trotz seiner reichen Schönheiten uns eigentlich nicht fesselt; überdies überwuchert die Lyrik allzustark; und es ist sonderbar, daß Hood, der doch sonst so klar und deutlich ist, gerade in seinen größeren Gedichten unklar und verschwommen erscheint. Wir fühlen uns beengt durch die Überfülle. Es ist hier gleichsam eine Unzahl Blüten und Blätter durcheinandergestreut; aber es ist kein blühender Baum, den wir bewundern können.

Aus dem Jahre 1828 besitzen wir von Hood einen interessanten dramatischen Versuch (vol. II, pag. 145), *"Lamia"* betitelt; weniger wegen des dramatischen Wertes, als vielmehr deshalb, weil sich aus der Wahl dieses Stoffes neuerdings zeigt, wie tief Hood in der Romantik wurzelte. Die dramatische Bearbeitung umfaßt sieben Szenen. Der Dichter mochte wohl zunächst durch die epische Behandlung desselben Stoffes durch Keats angeregt worden sein, die 1819 erschienen war. Es ist die bekannte spätgriechische Sage, daß sich übelwollende Geister in reizender Gestalt den Menschen nahen und ihre Liebe gewinnen, um ihnen

Schaden und Verderben zu bringen. Der Stoff war dem griechischen Altertum fremd; er ist nachklassisch und reizte vor allem die Renaissancedichter.

Hoods Bearbeitung darf keinesfalls auf hohen poetischen Wert Anspruch erheben, zumal der glänzenden Dichtung Keats' gegenüber. Die Handlung spielt in Korinth. Die Zauberin Lamia, von Natur eine Schlange, nimmt Weibesgestalt an: von ihrer Schönheit wird Lycius berückt, ein edler Jüngling, der Schüler des Philosophen Apollonius. Als er ihr seine Liebe gesteht, teilt sie ihm ihre eigene wilde Leidenschaft mit, die sie für ihn fühlt, und er folgt ihr nach ihrem Palast (Szene II). Sie schreiten mitsammen über den Marktplatz von Korinth, wo Lycius seinen Lehrer, den Philosophen, findet, vor dem Lamia ein furchtbares Entsetzen zeigt. Der Jüngling verbirgt sie unter seinem Mantel. Der Lehrer begehrt sie zu sehen: "Es ist ja doch keine Schlange, die du da an deinem Busen birgst?" In dem Gedränge aber entwischt Lycius mit dem Mädchen. — In ihrem Palast ruht Lamia neben dem Jüngling; Musik erschallt und Lycius, von Wein und Zauberkräutern berauscht, hält sich für einen Gott (Szene V). Er bittet sie, ihm von ihrer Jugend zu erzählen; sie aber sucht Ausflüchte. Da tritt ein Diener ein und bringt dem Jüngling ein Schreiben; sein Vater liegt im Sterben. Lamia will ihn zurückhalten, aber sein besserer Sinn treibt ihn an das Sterbelager (Szene VI). Kaum ist Lycius von dannen geeilt, so erscheint sein Bruder Julius im Palast Lamias und verlangt sie zu sehen. Er hat ihre Buhlerkünste durchschaut und fordert Rechenschaft. Doch auch er wird von ihren Reizen bezwungen und beugt sich ihrer Schönheit. Da drängen seine Freunde herein, junge Edelleute, vom Weine berauscht, die ihren Gefährten Mercutius suchen, der gleichfalls in die Netze der Zauberin geraten und sich als Diener verkleidet in ihr Haus eingeschlichen hat (Szene VII). Um sich ihr zu nähern, verbirgt er sich hinter der Tapete. Als er vor sie hintritt, weist sie ihn jedoch schroff zurück und warnt ihn vor ihrer unseligen Natur; und als er sie umarmt, sticht sie ihn von rückwärts nieder, denn sie liebt nur Lycius allein.

Das folgende Jahr 1829 brachte eines der Meisterwerke Hoods, sein Gedicht *"The Dream of Eugen Aram"* (vol. I,

pag. 353). Das Stück wurde im "*Gem*" veröffentlicht. Was den Helden Eugen Aram anlangt, so ist dieser bekanntlich eine historische Persönlichkeit. Er war ein Mann von staunenswertem Wissen und umfassendsten Kenntnissen. Aus den untersten Schichten des Volkes hervorgegangen, hatte er sich einzig und allein durch seinen unermüdlichen Fleiß und seine hervorragenden Fähigkeiten emporgeschwungen. Vor allem war er bedeutend auf dem Gebiet der Mathematik und hatte sich fast alle neueren Sprachen angeeignet, außer den alten, und war mit grundlegenden Arbeiten zu einem keltischen Wörterbuch beschäftigt; er soll sich dabei hauptsächlich durch etymologische Forschungen große Verdienste erworben haben.

Bis 1745 lehrte er in Knaresborough in Yorkshire. Hierauf begab er sich nach Norfolk, und zwar nach Lynn. Er begründete hier eine Schule, der er bis 1759 vorstand. Er soll ein trefflicher Lehrer und allgemein beliebt gewesen sein.

Da erfolgte plötzlich seine Einkerkerung. Vor 14 Jahren war in Knaresborough ein Daniel Clarke ermordet worden. Man fahndete vergeblich nach dem Täter, als man zufällig bei Erdarbeiten ein Gerippe fand und an der Hand des Fundes einer der Arbeiter Aram als den Mörder beschuldigte. — Ein Jahr währte die Untersuchung. Er leugnete. Die Verteidigungsrede, die er selbst hielt, muß als ein Meisterwerk bezeichnet werden. Dennoch erfolgte seine Verurteilung. Er fand keine Gnade, selbst nicht auf Grund seiner hervorragenden Leistungen, und starb als Verbrecher.

Jedenfalls lassen sich viele Bedenken gegen das ganze Vorgehen erheben. Vor allem war doch dieser einzige Zeuge nicht absolut glaubwürdig; möglicherweise konnte er selbst in irgendwelcher Beziehung zu dem Verbrechen stehen.

Es scheint offenbar einer jener Fälle zu sein, wo ein armer Gelehrter durch ein strafwürdiges Vergehen sich die Mittel zu seinen Studien zu erwerben wünscht.

Hood hat es verstanden, diesen ergreifenden Stoff in seinem Gedicht mit geradezu bewunderungswürdiger Meisterschaft darzustellen.

Er schildert einen Sommerabend: von den Banden der Schule endlich frei, tummeln sich die Knaben auf dem

grünen Plan. Abseits aber sitzt düster der Lehrer und liest. Er ist ganz bleich und abgehärmt von den Seelenqualen schlafloser Nächte. Dann schreitet er langsam fort. Und da sitzt ein kleiner Knabe, eifrig vertieft in ein Buch; er liest den Tod Abels. Verstört setzt sich der Lehrer zu ihm und sie sprechen von Kain: vom Brudermord, vom Morde. Die Qualen des Mörders müssen furchtbar sein, meint der Lehrer; denn seine Tat schreit zum Himmel; und blutrot flammt's vor seinem Auge.

"Letzte Nacht, da kam es mir vor", so erzählt er weiter, "im Traume, als hätte ich selbst einen Mord begangen; als hätte ich einen alten, schwachen Mann erschlagen, draußen im Feld im Mondenlicht. Da lag die Leiche vor mir; mich faßte eine schreckliche Qual; ich nahm sie auf und warf sie in den Fluß. — Aber das alles war ja nur ein Traum. — Und am nächsten Tag in der Schule, da konnte ich nicht einstimmen und die Hymnen singen. — Im Morgengrauen stürzte ich hinaus; da lag die Leiche, vertrocknet war der Fluß. — Doch es war ein Traum. — Und ich schleppte den Körper zum Walde hin und vergrub ihn unter Blättern; doch der Abendwind verwehte das Laub. Die Erde barg mein Geheimnis nicht. Und selbst wenn die Jahre Vergessenheit darüber breiten, einst kommt es an den Tag." — — Und als das Kind ruhig schlief, in derselben Nacht, da sah man zwei Männer und in ihrer Mitte schritt Aram, mit Fesseln an den Händen . . .

Es war notwendig, den Inhalt etwas genauer zu fassen, um leichter die meisterhafte Auffassung seitens des Dichters erkennen zu lassen. Wie großartig hat Hood den Stoff geformt, um das gewaltig Ergreifende nur umso packender zu gestalten! Mit dem Gefühl eines Malers erfaßte er den einzig geeigneten Moment für seine poetische Darstellung. Er schildert nicht den Mord, nicht die langen, stillen Gewissensqualen des Gehetzten, nicht die Strafe, sondern den Augenblick, wo der Verbrecher aus dem Dunkel an das Licht des Tages herausgedrängt wird. Alles Weitere war für ein Kunstwerk nicht zu gebrauchen und Hood vermied es mit tiefem künstlerischen Gefühl.

Und wie herrlich ist die Ausarbeitung Zug für Zug! Anfangs die wundervolle Ruhe, dann die ausgelassene

Fröhlichkeit; dazu der bleiche Grübler. Ferner der rasche, fließende Gang der Darstellung; die Gewissensbisse, die mit einer Natürlichkeit und Einfachheit gegeben sind, wie wir sie sonst wohl nur in den Meisterwerken der Balladenpoesie finden.

Ein besonderer Vorzug der Darstellung ist auch die gänzliche Freiheit von jeglicher Sentimentalität und der Umstand, daß der Dichter keinerlei Versuch macht, unsre Sympathie für den Mörder zu erwecken.

Was den Stoff anlangt, so wurde dieser ja vor allem berühmt durch die Romanbearbeitung Bulwers. Außer diesem Roman besitzen wir von demselben Autor die Skizze einer Tragödie *"Eugen Aram"*. Er wollte den Vorwurf überhaupt anfangs nur für die Bühne verwerten, wie er in seiner Vorrede vom 22. Dezember 1831 mitteilt. Bulwer verweist selbst in einer Anmerkung auf Hoods Gedicht und hat einiges in der Fassung desselben zu bemängeln. Er sagt daselbst: *"Mr. Hood would have done better if he had represented Aram according to his sullen, gloomy character, rather striving to reason away his guilt, and then again to stare boldly in its face, instead of giving up his hero so entirely to repentance."*

Daß mit Rücksicht auf die Darstellung des Gegenstands in dem engen Rahmen des Hoodschen Gedichts diese Aufstellungen Bulwers ganz hinfällig sind, leuchtet von selbst ein. Derartige psychologische Analysen erfordern einen breiten Raum; auch ist wohl die Prosa allein zu ihrer Darstellung geeignet.

Vollkommen müßig scheint mir aber andrerseits die Frage, ob dem Werke Bulwers oder dem Gedicht Hoods der Vorrang einzuräumen sei, da man doch billigerweise zwischen einem umfangreichen Prosawerk und einer Ballade keine Parallele ziehen darf. Franck und Ruhe, die beiden deutschen Übersetzer des Gedichts, haben sich mit dieser Frage beschäftigt und zu Gunsten Hoods entschieden; der Stoff sei nach ihrer Meinung für eine Darstellung als Roman überhaupt unbrauchbar.

Daß der Ruhm der Ballade sich weit verbreitete, beweisen die zahlreichen Übersetzungen; auch eine keltische Übertragung ist vorhanden: *Breuddwyd Eugen Aram, o Sei-*

soneg. T. Hood gan Torwerth Glan Aled, Rhyl. 1853. 16°. In Versen.

Von den Illustrationen sei der meisterhafte Stich von Gustave Doré und die Zeichnungen von William Harvey erwähnt.

Schon gegen Ende seines Lebens, wahrscheinlich in den letzten Monaten von 1843, schrieb Hood noch eines der trefflichsten Gedichte, die wir von ihm besitzen *"The Haunted House"* (vol. I, pag. 95), ein Werk, das er auf seinem Krankenlager verfaßte und das schon wie ein Lied des Todes klingt. Die Entstehung der Dichtung steht in Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Lake House, Wanstead (um 1832), kurz zuvor ehe er nach dem Kontinent ging. Der Zustand des Gebäudes war ziemlich verwahrlost und es nimmt uns nicht wunder, daß dieses Haus in seinem verfallenen Glanz in der regen und bilderreichen Phantasie des Dichters solch düstere und geisterhafte Szenen erwecken konnte wie er sie uns geschildert.

Hood wollte das Bild des Verfalls, des Absterbens vor uns entrollen. Mit der Liebe und anschaulichen Deutlichkeit eines Malers hat er sich in den Gegenstand vertieft und sich gänzlich in den trüben Dämmerschein dieser Schattenwelt versenkt. Es ist der Platz des Todes, so scheint es: kein Echo wird laut und alles schläft in tiefster Ruhe.

"The centipede along the threshold crept,
The cobweb hung across in mazy tangle,
And in its winding-sheet the maggot slept,
At every nook and angle."

Und Pflanzen ranken wild und wuchern in den unbewohnten Räumen. Und immer wieder klingt's an unser Ohr:

"O'er all there hung a shadow and a fear;
A sense of mystery the spirit daunted,
And said, as plain as whisper in the ear,
The place is Haunted!"

Welch ein Bilderreichtum, welche Anschaulichkeit und packende Kraft! Man glaubt, der Dichter müsse selbst dies alles durch lange Jahre geschaut haben, am Rande zweier

Welten zwischen Leben und Tod; er habe Zwiesprache gehalten mit den Phantomen in den einsamen Nächten, wenn der Mondschein durch die Hallen zuckte; und alles ist nur Spiel der Phantasie.

Einzelne Schilderungen des "Spukhauses" sind ganz einzig in ihrer Deutlichkeit und Eindringlichkeit: wir schauen sie vor uns wie auf einem Bildwerk.

Welch großer Beliebtheit die Dichtung sich erfreute, zeigt sich in dem Umstand, daß sie sogar ins Lateinische übertragen wurde, in sehr gewandten Versen. "Domus portentosa", *or "the Haunted House"* literally rendered into Latin Elegiac Verse by P. H. Longmore, London, 1855. 8°.

Kein geringerer als Edgar Allan Poe war es, der sich mit dem vorliegenden Gedicht eingehend beschäftigte, und das Urteil dieses Mannes, der anerkanntermaßen unerreicht dasteht in der Darstellung phantastischer Nachtbilder, muß wohl in der Tat schwer ins Gewicht fallen, da er hier über ein kongeniales Dichtwerk urteilte; und er ist in seinem Lobe geradezu überschwenglich und erklärt es als ein Meisterstück phantasiereichster Poesie.

Das Gedicht hat auch tatsächlich große Vorzüge aufzuweisen; zunächst die Einfachheit der Darstellung, die so wunderbar mit dem überschwenglichen Spiele der Phantasie kontrastiert. Dann ist das Ganze von einer herrlichen Harmonie durchwoben. Das Metrum, der Rhythmus, alles fügt sich so melodisch zusammen und dazwischen klingt die eine Strophe immer wieder als Refrain heraus und schlägt immer und immer wieder aufs neue den Grundton an.

Der Kritiker Clarence Stedman macht aufmerksam auf die Ähnlichkeit der Behandlung derartiger Bilder in Hoods Versen mit den verwandten Darstellungen in Dickens Prosa. Er verweist im besonderen (mit Bezug auf Hoods *"Haunted House")* auf folgende Örtlichkeiten in Dickens "Das düstere Stiegenhaus in Dedlock Mansion" und "Mr. Tulkinghorns Zimmer". Es ist wohl zu weit gegangen, wenn man hier annimmt, daß Dickens das Gedicht Hoods irgendwie benutzt habe. Allein das "Spukhaus" erschien in *"Hoods Magazine"* und, wie mitgeteilt wurde,[1]) lieferte

[1]) S. 18.

auch Dickens hiezu einige Beiträge; er kannte also die Zeitschrift. Und obwohl sein *"Bleak House"* erst 1853 veröffentlicht wurde, also zehn Jahre dazwischen liegen, so wäre doch die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß er sich bei der Abfassung der Schilderung unsres Gedichts erinnert hätte.

Was Hood selbst anlangt, so scheint für sein Gedicht kein fremder Einfluß vorzuliegen. Ich möchte nur kurz darauf verweisen, daß uns auch Crabbe ähnliche Schilderungen hinterlassen hat. Doch unterscheidet er sich von Hood wesentlich durch die Kraft und Kürze des Ausdrucks. Und hier ist auch der Platz, auf den Fehler zu verweisen, in den Hood leider auch bei diesem Gedicht wiederum verfällt. Jede Einzelheit ist meisterhaft, allein in der Gesamtheit (das Gedicht zählt 88 Strophen) erscheint er weitschweifig und trotz aller Vorzüge bleibt dem Leser das Gefühl der Ermüdung nicht erspart.

Das Gegenstück zu dem "Spukhaus" ist die Dichtung *"The Elm Tree"* (vol. II, pag. 23), ein Waldestraum. Es ist gleichfalls eine seiner letzten Schöpfungen und Hood erscheint uns auf der Höhe seines Könnens. Angeregt ist das Gedicht durch einen Besuch in Ham House an der Thames. Mit wunderbarer Innigkeit belebt er die Natur und schildert uns das Sterben des Ulmenbaums.

Auch dieses Gedicht zerfällt wie das letztbesprochene in drei größere Abschnitte, von nahezu dem gleichen Umfang, indem bei *"Elm Tree"* die geringere Strophenanzahl durch den etwas größeren Umfang der Einzelstrophen ausgeglichen wird. Es scheint aus dieser gleichartigen Anlage der beiden Gedichte deutlich hervorzugehen, daß der Dichter Gegenstücke schaffen wollte.

Todesahnen liegt über dem Walde und es schweigt die Natur. Scheu fliegt der Vogel fort. Und mit schwerer Axt kommt ein Mann gegangen und fällt den Baum. Wie er am Boden liegt, noch stolz, obwohl gebrochen, da naht sich ihm der Tod mit langsamen Schritten. Es erschauert das junge Reh und die Drossel und Amsel, die seine Freunde waren, und fliehen hinweg. — Er stirbt. — Und da kommen die Tiere des Waldes wieder heran, sie wandeln froh und ohne Furcht dahin als wäre nichts geschehen. Es ist das

Leben, das seinen ewig gleichen Lauf nicht unterbricht, und das des einzelnen nicht achtet, der im Tode untergeht.

Ich wüßte nur eine Schilderung, die sich diesen ergreifenden Strophen vollwertig an die Seite stellen darf: es ist der Schluß von Tolstois kleiner Erzählung "Drei Todesarten".

IV.

Die soziale Tendenzdichtung.

Wir wenden uns jetzt der sozialen Dichtung Hoods zu und betreten damit jenes Gebiet, auf welches sich vor allem sein dauernder Ruhm gründet.

Um die Stellung, welche Hood als sozialer Dichter einnimmt, recht klar erkennen und würdigen zu können, habe ich versucht, eine Übersicht der gesamten englischen Tendenzdichtung seiner Zeit zu geben; auch war es für die Erfassung des Zusammenhangs der literarischen Entwicklung geboten, im Umriß die Periode vorher und nachher kurz zu überblicken. Die Untersuchung bietet hauptsächlich deshalb größere Schwierigkeiten, weil vor allem ein gründliches Verständnis der politischen Entwicklung erforderlich ist; denn nur an der Hand der geschichtlichen Vorgänge und der sozialen Wandlungen wird ein Erfassen dieser Art der Poesie ermöglicht. —

Als sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts das gewaltige Ungewitter über dem Westen von Europa zusammenzog, das sich in den welterschütternden Ereignissen der großen Revolution vor allem über Frankreich entladen sollte, da war es in der englischen Dichtung ganz besonders Burns gewesen, der sich mit dem Enthusiasmus überquellender Begeisterung für die keimenden Freiheitsideen eingesetzt und die Menschenrechte verherrlicht hatte.

Doch er war nicht der einzige, welcher der Sache der Freiheit zujubelte. Denken wir an den jungen Wordsworth. Als er Cambridge verlassen, ging er 1791 fast auf ein ganzes Jahr nach Frankreich.

> *"Bliss was it in that dawn to be alive,*
> *But to be young was very heaven."*

So ruft er aus:

"...for lo! The dread Bastille
With all the chambers in its horrid towers
Fell to the ground; by violence overthrown
Of indignation, and with shouts that drowned
The crash it made in falling!"

Und Robert Southey! Seine Begeisterung kam noch gewaltiger zum Ausdruck, als er im Jahre 1794 sein revolutionäres Drama *"Wat Tyler"* schrieb. *"I wrote 'Wat Tyler'"*, sagte er später, *"as one who was impatient of all the oppressions that are done under the sun."* Schon ein Jahr vorher hatte er ja in seinem epischen Gedicht *"Joan of Arc"* in noch viel grelleren Tönen dieselben Ideen zum Ausdruck gebracht und jeder gesellschaftlichen Ordnung Hohn gesprochen.

Der junge Coleridge andrerseits schmiedete die abenteuerlichsten Auswanderungspläne und verfiel auf die phantastische Idee von der Begründung jenes Idealstaats in Amerika; und als die Pantisokratie kläglich scheiterte, verherrlichte er den Fall Robespierres in einer Tragödie und besang Frankreich in einer schwungvollen, feurigen Ode.

Keiner der jungen Dichtergeneration entging dieser Ansteckung. Der junge Th. Moore erzählt,[1]) wie er 1792 als Knabe von seinem Vater zu einem in Dublin abgehaltenen Bankett mitgenommen wurde, welches man daselbst zu Ehren der Revolution gab; er saß auf den Knien des Präsidenten und in der Runde ertönte der enthusiastische Toast: *"May the breezes from France fan our Irish Oak into verdure."*

Auch die Frauen werden ergriffen von dem allgemeinen Freiheitsdrang; die Probleme der Gleichberechtigung und Gleichstellung tauchen auf. Miß Mary Wollstonecraft (später Mrs. Godwin) wird 1792 durch die Veröffentlichung ihrer *"Vindication of the Rights of Women"* geradezu die Begründerin der modernen Emanzipation. —

Die Ereignisse, welche der großen Revolution in Paris gefolgt waren, hatten jedoch nur allzubald überall bittere Enttäuschung und jähe Ernüchterung gebracht; was

[1]) Chambers, Cyclopaedia, II, pag. 98.

hatte überhaupt diese große Orgie der Freiheit Dauerndes geschaffen? fragte man sich. Sie war entschwunden wie ein Gebilde des Wahnes.

England überhaupt war von den Vorgängen scheinbar gänzlich unberührt geblieben. Dem war jedoch in der Tat nicht so; eine derartige Ansicht konnte nur das Ergebnis eines äußerst oberflächlichen Urteils sein. Denn es waren gerade hier in England um die Zeit des Eintritts des neuen Jahrhunderts Verschiebungen vor sich gegangen, die zu den weittragendsten Konsequenzen führen mußten; freilich ziemlich geräuschlos und ohne daß der Außenstehende vielleicht überhaupt etwas davon bemerkte. Aber sie wirkten gewaltig nach in den Ereignissen der kommenden Jahrzehnte und nur diese unmerklich sprießenden Keime können uns die soziale Gestaltung des Landes erklären um die Zeit, von der wir auszugehen haben; um das Jahr 1812; jenes Jahr, in welchem Lord Byron seine berühmte Rede im Parlament hielt.

Während des ganzen 18. Jahrhunderts hatte der Schwerpunkt Englands noch immer im Ackerbau gelegen; dieser spielte die erste Rolle; die Industrie stand noch vollständig im Hintergrund. Das einzige Gewerbe, das sich eines mächtigen Aufschwungs erfreute, war die Wollindustrie; erklärlicherweise, weil für diese die Landwirtschaft die Rohprodukte lieferte. Die staatliche Macht lag ausschließlich in der Hand des Grundbesitzes.

Allein infolge des Aufblühens der Kolonien und des regen geschäftlichen Verkehrs mit denselben sowie auch mit dem Ausland nahm der Handel bald einen ungeahnten Aufschwung. Auch der Agrarier beteiligt sich daran und wird so zum Kaufmann. Der Kaufmann andrerseits ist bestrebt, auf Grund der noch immer herrschenden älteren Verhältnisse der Staatsverwaltung sich dadurch Macht und Einfluß zu erwerben, daß er seine Kapitalien in Grundbesitz anlegt. So erklärt sich die Verschiebung, die sich langsam und stetig vollzieht; wie die Macht und die führende Stellung den Agrariern zunächst nicht mehr allein zukommt und ihnen schließlich beinahe ganz entrissen wird.

Der mächtigste Faktor jedoch in diesem gewaltigen wirtschaftlichen Umschwung war die Einführung der Groß-

industrie. Die Entwicklung ging gleichfalls ganz allmählich, fast unmerklich, vor sich. Wie überall, so war auch das ältere englische Gewerbe hauptsächlich für Lokalabsatz berechnet gewesen; die Ausfuhr war von sehr geringer Bedeutung und bedurfte des Schutzes besonderer Privilegien. Dies alles wurde gestürzt durch die Einführung des Merkantilsystems. Es trat jetzt mit einem Male der allgemeine Wettbewerb in den Vordergrund; man mußte bestrebt sein, die Waren billig zu liefern; und dies konnte nur geschehen, wenn man große Massen von geringerer Qualität auf den Markt brachte. Und hatte früher der Arbeiter für die Verfertigung einen hohen Lohn erhalten, so mußte jetzt notwendigerweise der Herstellungspreis soviel als möglich herabgedrückt werden.

Wir können diesen Vorgang zunächst an der Entwicklung der Weberei am deutlichsten verfolgen; eine äußerst interessante Erscheinung, an der sich die gesamte Entwicklung vom alten Zunftwesen bis zur modernen Großindustrie aufs klarste zeigt. Wir sehen zunächst, wie mit der Ausgestaltung des Großbetriebs und der kapitalistischen Gewerbe-Unternehmungen viele Meister (in unserm Fall also Weber) die Stadt verlassen und sich auf dem Land ansiedeln. Hier übergeben sie einer Anzahl von ansässigen Arbeitern das Rohmaterial, die Wolle, und diese stellen auf dem Wege der Hausindustrie die Arbeit fertig.

Von entscheidendster Wichtigkeit war das Jahr 1796, in welchem der letzte Rest des einstigen Zunftsystems verschwand, indem jetzt sämtliche Produkte zum Verkauf zugelassen wurden, ohne daß sich der Verkäufer wie früher als Meister seines Gewerbes auszuweisen brauchte. Der nächste Schritt war also, daß gewöhnliche Händler mit den Meistern des Gewerbes in Wettbewerb traten. Sie begründeten größere Fabriken, gewöhnlich an Flüssen, um die Wasserkraft für die Webstühle auszunutzen. Die Hausindustrie war damit beseitigt, denn die einzelnen Weber arbeiteten von nun an nur mehr auf Rechnung des Arbeitgebers.

Die beiden epochemachendsten Erfindungen auf dem Gebiet der Technik, die hier erwähnt werden müssen, waren die Erfindung der Dampfmaschine 1764 und des mecha-

nischen Webstuhls 1767, wodurch die Herstellungskosten außerordentlich verringert wurden. Man war jetzt nicht mehr von der treibenden Wasserkraft abhängig; und wie die Hausindustrie früher aus der Stadt aufs Land hinausgezogen war, so wurde sie jetzt in die Stadt zurückverlegt, da hier alle Bedingungen für die Produktion weit günstiger waren.

Es finden sich zahlreiche ältere Zeugnisse, wo man über die große Verödung der Städte Klage führt. Jetzt sehen wir die entgegengesetzte Erscheinung; Übervölkerung und Überflutung der Städte, ein plötzliches, ungeheures Anwachsen der einzelnen Industrieorte. Gaskell (*"Artisans and Machinery"*, London 1838) gibt eine Statistik, derzufolge z. B. in den Jahren 1801—1831 die Bevölkerung zunahm

in Liverpool um 138%,
in Manchester um 151%,
in Glasgow um 161%.

Gaskell zeigt auch, aus welchen Schichten diese beiden neuauftretenden Klassen sich rekrutierten: der Arbeitgeber und der moderne Arbeiter. Der kräftige Bauernstand der elisabethanischen Zeit, der später die unsterblichen Großtaten eines Cromwell ermöglicht und dessen Schlachten geschlagen hatte; dieses Bauerntum, das so oft den Ausschlag gegeben in Ereignissen der Weltgeschichte, es hatte schon längst die Tage seines Glanzes hinter sich. Der größte Teil der Landbevölkerung war zum Taglöhner geworden *(agricultural labourer)*. Und wie arg es schließlich darum bestellt war, sehen wir am deutlichsten daraus, daß wir unter den Arbeitern, die sich nach den neuentstehenden Fabriken drängen, zum größten Teil ehemalige Bauern treffen; daneben dann auch die Vertreter der vernichteten Hausindustrie, aus deren Mitte wiederum die Arbeitgeber zumeist hervorgingen: Männer von Tatkraft und weitem Blicke.

Der Großindustrielle ist im Durchschnitt nicht ein Mann von irgend welcher höheren Bildung, er ist Emporkömmling. Durch zielbewußtes Vorgehen gelang es dem Arbeitgeber allmählich, sich beinahe unumschränkte Gewalt über seinen Arbeiter anzueignen. Er allein bestimmte die Bedingungen beim Abschluß des Vertrags. Erst unter

diesem Gesichtspunkt können wir die Vorgänge während der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts gründlicher erfassen. Nur so wird es möglich, die einschlägigen Erzeugnisse der englischen Literatur jener Zeit, vor allem den sozialen Roman zu verstehen, der die Schilderung dieser Zustände sich zur Aufgabe setzt.

Da ich in meinem Überblick den Roman nicht berücksichtigen kann, so will ich an dieser Stelle darauf verweisen, daß außer den allbekannten, darauf bezüglichen Schilderungen von Dickens, Kingsley (*"Alton Locke"; "Yeast, a Problem"*) und andern hier vor allem auf eine minder bekannte Romanschriftstellerin, Mrs. Elizabeth Cleghorn Gaskell, zu verweisen ist, die mit großer Anschaulichkeit und fesselnder Darstellungskraft die Zustände der arbeitenden Klassen in Lancashire schildert; insbesondere verdient ihr Buch *"Mary Barton"* Erwähnung (*"a Tale of Manchester Life"*). Es schildert meisterhaft das ganze Milieu dieser großen Industriemetropole und entrollt Bilder von packender, realistischer Klarheit.

Der Zufluß nach den ohnedies schon übervölkerten Industriezentren ward immer stärker und stärker. Nicht nur die verarmte Landbevölkerung Englands drängte nach den Städten, sondern allen voran war es Irland, welches ganze Scharen des verkommensten Gesindels hinüberschickte. Th. Carlyle (*"Chartism"*, pag. 28ff.) gibt eine Schilderung dieser Hefe des Proletariats: die erste beste Scheune, jeder Hundestall ist ihnen ein willkommenes Asyl; der Ire verrichtet jede Arbeit, die sich bietet, wenn er sich nur so viel verdient, als er für Kartoffel braucht. Der sächsische Mann kann es ihm darin nicht gleichtun und wird brotlos.

Diese drückende Not sollte nur allzubald in zahlreichen Aufständen der Fabriksarbeiter und der hungernden Landbevölkerung zum Ausdruck kommen.

Um 1812 hatten die Krawalle bereits einen drohenden Charakter angenommen. Banden durchzogen die einzelnen Grafschaften und zerstörten die Maschinen: sie glaubten damit die Ursache ihres Elends zu vernichten.

Ein Gesetz wurde erlassen, das derartige Ausschreitungen mit dem Tode bedrohte (1812). Es war dies im Grunde nichts Neues; bereits 1727 war man einmal zu

einem gleichen Gesetze genötigt gewesen, infolge ähnlicher Ausbrüche. Aber man empfand sofort allseits die drückende Härte einer solchen drakonischen Maßregel und es fehlte nicht an ernstem und berechtigtem Widerspruch und Widerstand des Parlaments gegen ein derartiges Vorgehen.

Es war am 27. Februar 1812, als Lord Byron anläßlich dieser *Debate on the Frame-work Bill* zum ersten Male das Wort ergriff.[1]) Er erklärte, daß er der Frage sein regstes Interesse zuwende. Er wäre kürzlich selbst durch Nottinghamshire gereist, und nicht zwölf Stunden vergingen ohne eine neue Gewalttat; am Abend vor seiner Abreise seien nicht weniger als vierzig Webstühle zerstört worden; ohne daß Widerstand geleistet wurde, ohne daß man die Täter entdeckte; wie gewöhnlich; obgleich die ganze Grafschaft von Militärabteilungen und Polizeitrupps überschwemmt sei. All diese Maßregeln führten zu nichts; nicht ein einziger Fall sei vorgekommen, wo man die Zerstörer auf frischer Tat ertappt hätte.

"I have traversed the seat of war in the Peninsula, I have been in some of the most oppressed provinces of Turkey, but never under the most despotic of infidel governments did I behold such squalid wretchedness as I have seen since my return in the very heart of a Christian country" (pag. 438).

Mit Hilfe der neuen Maschinen könne einer mit Leichtigkeit die Arbeit von vielen besorgen; die überschüssige Arbeitskraft werde einfach vor die Tür gestoßen.

"These men were willing to dig, but the spade was in other hands: they were not ashamed to beg, but there was none to relieve them: their own means of subsistance were cut off, all other employments pre-occupied; and their excesses, however to be deplored and condemned, can hardly be subject of surprise" (436 f.).

Man habe Standrecht verhängt, fährt er fort, man habe Todesstrafe angedroht:

"Suppose one of these men, as I have seen them, — meagre with famine, sullen with despair; . . . suppose this man surrounded by the children for whom he is unable to procure bread at the hazard of his existence, about to be torn for ever from

---

[1]) Vgl. *"The Works of Lord Byron"*, Tauchnitz Edit. (vol. V, pag. 435 ff.).

a family which he lately supported in peaceful industry, and which it is not his fault that he can no longer so support; — suppose this man, and there are ten thousand such from whom you may select your victims, dragged into court, to be tried for this new offence, by this new law; still, there are two things wanting to convict and condemn him; and these are, in my opinion, — twelve butchers for a jury and a Jefferies[1] *for a judge!"* (pag. 439).

Daß die Schilderungen, die Lord Byron hier von der drückenden Notlage entwirft, nicht im geringsten übertrieben sind, dafür sprechen alle Zeugnisse der Zeit. Ich verweise hier nur auf das Buch von Friedr. Engels: Die Lage der arbeitenden Klassen in England.

In Leicestershire hauptsächlich finden wir jene geheimnisvollen Banden der Ludditen, die während der Nachtzeit die Maschinenanlagen zerstörten und plünderten. Die staatlichen Einrichtungen leisteten eher noch Vorschub als Abhilfe; ganze Scharen wurden plötzlich brotlos durch massenhafte Entlassungen aus Heer und Flotte. Der Strafkodex war noch der mittelalterliche, der z. B. Diebstahl über fünf Schilling mit Todesstrafe belegte. Der Richter war also zumeist gezwungen, diese veralteten Bestimmungen zu umgehen, wodurch natürlich eher zum Verbrechen angeeifert als davon abgeschreckt wurde.

Das Tory-Ministerium konnte sich dieses Massenproletariats nicht annehmen, da es seinen eigenen Bestand sichern mußte, und dies war nur dadurch möglich, daß es sich der führenden Partei des Parlaments, dem Grundbesitz, verpflichtete. Die Regierung war gezwungen, dieser leitenden Partei beständig zu Willen zu sein und leistete ihr vor allem 1815 einen wichtigen Dienst. In diesem Jahre waren wegen der Beendigung des Krieges große Mengen von Korn in England eingetroffen; hauptsächlich aus Rußland. Die Folge davon war ein tiefes Sinken der Getreidepreise. Die Produkte des einheimischen Ackerbaus, der früher Monopol gewesen war, sanken ungemein stark im Werte. Die Regierung ließ sich nun bestimmen, den heimischen Produkten

[1]) Sir George Jeffreys (oder Jefferys), der durch seine Härte und Roheit berüchtigte Richter und Lordkanzler unter Jakob II. (die "blutigen Assisen").

dadurch neuerdings Schutz zu gewähren, daß sie wiederum die Getreidezölle einführte, wodurch sich die Lebensmittel natürlich ungeheuer verteuerten; zumal in den beiden unglücklichen Jahren 1816, 1817 das Land durch Mißernten heimgesucht wurde.

Unterdessen waren bereits die besten Köpfe der Zeit daran gegangen, diese brennenden Tagesfragen zu lösen.

David Ricardo (1772–1823) untersuchte das Wesen des Bodenertrags. Jeremy Bentham (1748—1832) begründete den Utilitarismus. Sir Samuel Romilly (1757 bis 1818) reformierte das Strafrecht. Gleichzeitig mit diesen Einzelbestrebungen machte sich auch bei ganzen Schichten der Bevölkerung, bei religiösen Sekten vor allem, ein menschliches Fühlen bemerkbar; ganz besonders sind hier die Quaker zu nennen. Und war es nicht der größte dichterische Genius Englands seit Shakspere, war es nicht Lord Byron selbst, welcher mit unentwegter Kühnheit seiner Zeit den Spiegel vorhielt? Gerade seine Werke (insbesondere sein *"Don Juan"*) fanden bei den unteren Schichten massenhaft Verbreitung, leider wohl vielfach einzig und allein wegen seiner bitteren Satire auf die höheren Gesellschaftsklassen.

Allein selbst die Riesenkraft einzelner war machtlos gegenüber dem allgemeinen Elend. Die Massen scharten sich um Demagogen und hofften dadurch ihr Los zu verbessern. Es möge nur kurz William Cobbett hier erwähnt werden, der hauptsächlich mit Hilfe seiner Zeitung, des *"Weekly Political Register"*, den Unzufriedenen erklärte, daß nicht die vorgeschrittene Technik es sei, die ihre Not verschulde, sondern die Mißregierung. Er forderte also Parlamentsreformen und erlangte bald eine fast unumschränkte Macht über die arbeitenden Schichten. Welche Erfolge er jedoch mit seinen Ausführungen bei den unreifen Massen erzielte, zeigten bald Fälle wie Watson, der den Tower erstürmen wollte, und ähnliche. Ich verweise nur auf die berüchtigte Bande der Thugs[1]) in Glasgow, eine Vereinigung, die seit 1816 bestand und deren Mitglieder sich den

---

[1]) "Thugs", eigentlich ein indischer Volksstamm, der vom Meuchelmord der Fremden lebte.

Beschlüssen der Majorität unbedingt zu fügen hatten, wenn sie bestimmt wurden, Brandstiftung an Fabriken oder den Mord an verhaßten Arbeitgebern auszuüben.

1817, bei der Parlamentseröffnung, verfolgte der Mob den Prinzregenten mit Steinwürfen. Im nächsten Jahr, am 1. März 1818, wurde vom Parlament die äußerst denkwürdige Maßregel gefaßt, die seitdem nie wieder in Kraft trat: die Suspension der Habeascorpus-Akte. —

Mit Rücksicht auf den Zweck meiner Untersuchung muß ich es mir versagen, diese Schilderung der zu Beginn des 19. Jahrhunderts in England herrschenden sozialen Zustände weiter auszudehnen. Doch hoffe ich, daß es mir gelungen ist, aus der Fülle der Ereignisse die markantesten und wichtigsten herauszugreifen.

Ich wende mich jetzt wieder der Dichtung zu, um die Verdienste jener Männer zu würdigen, die voll tiefen Mitgefühls ihre künstlerische Kraft in den Dienst eines hohen Menschenideals stellten und die Leiden von Millionen Verstoßenen zu mildern suchten, indem sie dieselben im Liede verkündeten.

G. Crabbe war einer der ersten gewesen, welche die Gestalten ihrer Dichtung direkt aus den Ärmsten ihrer Umgebung herausgriffen und voll Kraft und Anschaulichkeit direkt nach dem wirklichen Leben porträtierten. Schon vor ihm hatte allerdings Goldsmith in einzelnen Werken *("Deserted Village")* bereits eine ähnliche Auffassung bekundet. Allein Crabbe steht darin weit höher. Er schreckt vor keinem Elend zurück und schildert die nackte Wirklichkeit mit staunenswerter Treue und Genauigkeit. Sowohl in *"Parish Register"* wie auch in *"Borough"* und *"Village"*. Vor allem das letztgenannte Werk ist voll von grausen Bildern; und diese Nachtstücke menschlichen Elends führt er mit einer Ruhe vor, die an den Gefängniswärter gemahnt, der den Delinquenten zeigt und dessen Verbrechen aufzählt. Diese gewaltigen und schrecklichen Bilder des Jammers erregten ein derartiges Aufsehen, daß einzelne Partien aus dem "Dorf" in allen Zeitungen abgedruckt wurden. Crabbes Verdienst liegt vor allem in der porträtgetreuen Schilderung der untersten Schichten des Volkes. Was den eigentlich demokratischen Ton in der Dichtung anlangt, die subjektive Parteinahme des Dichters für die niedersten Massen

der Bevölkerung, die Ausfälle gegen die besitzenden Stände, so lassen sich dafür äußerst wenig Belege aus Crabbes Werken beibringen; er bleibt fast stets objektiv. Dieser demokratische Zug war jedoch unmittelbar vor ihm in der englischen Dichtung vielfach zu ungemein kraftvollem Ausdruck gekommen in den Liedern von Robert Burns. Man denke an dessen *"First Epistle to Davie"*, von den Orgien, die der Freiheitsgedanke in den *"Jolly Beggars"* feiert, ganz zu schweigen.

Es vergingen Jahrzehnte, ehe solche Klänge in der englischen Dichtung wieder laut wurden. Sie erschallten erst wieder aus dem Munde von

Ebenezer Elliott,

dem *"Corn-law Rhymer"* (17. März 1781 bis 1. Dezember 1849).

Elliott ist eine ungemein interessante und originelle Erscheinung, ein Dichter, der als Zeitgenosse Hoods und wegen seiner führenden Stellung auf dem Gebiet der sozialen Tendenzdichtung eine genauere Betrachtung erfordert. Wir sind über seine Jugend insbesondere ziemlich genau unterrichtet, da er selbst ein Bruchstück einer Autobiographie hinterließ.

Er wurde am 17. März 1781 in Masborough *(at the New Foundry)*, in der Diözese Rotherham, geboren. Sein Vater, der Dissenter und halber Revolutionär war, hatte für eine zahlreiche Familie zu sorgen und konnte sich wenig mit dem schwächlichen Knaben befassen, der seit frühester Jugend kränkelte und an Nervenzerrüttung litt und überdies durch Blatternarben zur Häßlichkeit entstellt war.

Bitter empfand das Kind die Zurücksetzung und suchte seine einzige Lust in der Betrachtung der Natur, die es doch selbst so stiefmütterlich bedacht hatte.

Das politische und soziale Treiben erschien dem früh heranreifenden Geiste des jungen Elliott nur als eine einzige große Barbarei und Gewalttätigkeit. Der Schulunterricht wurde ihm verbittert. (Wir denken an die traurigen Jugenderinnerungen eines größeren Dichters, Cowper.) Man hielt ihn für einen Dummkopf und es kam so weit, daß er überhaupt nichts mehr lernte, sondern jede Gelegenheit benutzte, um während der Schulzeit auf den Wiesen herumzustreifen.

Dann nahm ihn sein Vater in die Gießerei. Aber wenn die Arbeit vorüber war, da eilte er hinaus an die grünen Ufer des Flusses, bewunderte die Blumen und Gräser der Felder und lauschte dem Gesang der Vögel; die ganze Natur war ihm eine liebe und vertraute Freundin.

Eines Tages las sein Bruder Thomsons *"Seasons"* vor; und die Verse machten auf den Knaben einen so gewaltigen Eindruck, daß er sich mit dem Buche hinausschlich in den Garten, wo er einige Blumen pflückte und sie an der Hand seines großen Vorbilds in Versen zu beschreiben versuchte. Die Mühe scheiterte natürlich kläglich.

Elliott sah ein, wie gering seine Kenntnisse waren, wie wenig er die eigene Muttersprache beherrschte; und als er einen Vetter Homer lesen hörte, war er so begeistert von dem Wohllaut und der Musik der Verse, von denen er doch keine Silbe verstand, daß er sich entschloß, durch Selbstunterricht sich eine Bildung zu erwerben.

Er las jetzt ungemein eifrig; Reisebeschreibungen, alte Zeitschriften, Abenteurergeschichten; daneben revolutionäre Bücher, die ihm sein Vater in die Hand gab und entsprechend kommentierte.

Elliott war eine schöpferische Natur; alles, was er in seinen Geist aufnahm, verarbeitete er alsbald selbständig. So finden wir ihn denn auch schon frühzeitig dichterisch tätig. Es ist hier nicht der Platz, eingehender diese ersten Erzeugnisse zu betrachten, da uns Elliott hauptsächlich als sozialer Dichter beschäftigen soll. Allein es möge gleich jetzt erwähnt sein, daß die späteren Tendenzdichtungen, welche seinen Ruhm begründeten, dem Dichter insofern viel geschadet, als sie für die Folge seine andern Werke, die er nur aus reiner Freude an der Kunst geschaffen, fast gänzlich in den Schatten stellten. Und gerade hier sind viele seiner besten Leistungen zu suchen.

Seine erste Arbeit, *"The Vernal Walk"*, in *blank verse* abgefaßt und augenscheinlich durch seine Lektüre Thomsons und Miltons beeinflußt, ist, abgesehen von einzelnen reizenden Schilderungen, allerdings ein recht schwaches Werk. Elliott fand auch anfangs kein Gehör; er stand allein da, niemand brachte ihn vor das Publikum; zumal in dieser Glanzperiode der englischen Dichtung, wie es das beginnende 19. Jahr-

hundert war. Er empfand es bitter, daß ihn Byron nicht in den *"Bards"* erwähnt hatte. Aber er arbeitete rüstig fort, trotz des Spottes seines Vaters. Allmählich befreite er sich von seiner überquellenden Romantik; er verwarf viele seiner Anfangsarbeiten, voll von Blut, Mord und Gespensterspuk, und wandte sich dem Boden der Wirklichkeit zu.

"Exile" zeigt uns schon einen begabten Dichter: Die Eltern verstoßen ihre Tochter, weil sie Mutter geworden und ihr Geliebter als Anhänger der Königspartei vor den Machthabern der Republik hatte fliehen müssen. Das junge Weib sinkt tiefer und tiefer, verkauft ihre Liebe und wird zur Straßendirne. Wegen eines Betrugs wird sie deportiert und findet im fremden Land ihren Verführer, in dessen Armen sie stirbt.

Dort allerdings, wo Elliott daranging, mit den höchsten Ideen des Menschengeistes zu ringen, blieb er weit hinter seinen Zielen zurück. So in *"Spirits and Men"*, wo er die große Flut darzustellen sucht. Allein er scheiterte an dem schwierigen Stoff, mit welchem ja bereits die Kraft größerer Dichter erfolglos gerungen.

In dieser Zeit brach das Unglück über ihn herein und er sollte aus den Reichen seiner Phantasie jäh ins Leben zurückgestoßen werden. Das Geschäft seines Vaters brach zusammen — trotz redlichster Arbeit und Mühe. Seine Mutter starb; der Vater folgte ihr bald. Im Alter von vierzig Jahren hatte Elliott von vorn anzufangen. Er verließ seine Heimat und errichtete ein Geschäft in Sheffield.

Er hatte ohne seine Schuld so viel Mißgeschick erdulden müssen und in seinem Zorne schaute er nach dem Grundübel aus, das ihn in all dies Unglück hinabgestürzt hatte; dies glaubte er in den Korngesetzen zu finden; und diesen schob er jetzt alle Schuld zu.

In Sheffield, *"the town of the cloud"*, wie er es nannte, wurde er bald heimisch. Er arbeitete sich allmählich wieder empor und kam zu Vermögen. Und da er sich mit seinen dichterischen Erzeugnissen jetzt mehr dem engeren Gebiet dieser Stadt zuwandte, so wurde er auch als Dichter bekannt. Es bot sich ihm ungemein viel Stoff zu neuem Schaffen und die Schar seiner Verehrer wuchs beständig. Er wurzelte jetzt ganz im Leben seiner Zeit.

Er stellte sich von nun an den Kampf gegen die Unterdrückung als Lebenszweck; zunächst organisierte er eine *Anti-Breadtax-Society* und leitete sie mit der ihm eigenen Gründlichkeit. Eine gewaltige Hilfe für seine Arbeit erkannte er vor allem im Tendenzlied. Besonders war es die *Sheffield Political Union,* für die er solche kurze Gedichte schrieb. Diese kraftvollen Gesänge umfassen zumeist nur wenige Strophen. Wir finden z. B. den *"Triumph of Reform" (to the tune of "Rule Britannia").* Wir sehen also, wie er es versteht, dem Texte dieses Kampflieds eine ungemein starke Unterstützung durch die Melodie zu verleihen, welche er durchweg berühmten Volksliedern und nationalen Gesängen entlehnte. Ganz besonderen Anklang fand sein *"Song"* (nach der Weise von *"Scots wha ha"*):

"Hands, and hearts, and minds are ours,
Shall we bow to bestial powers?
Tyrants! vaunt your swords and towers,
Reason is our citadel.

With what arms will ye surprise
Knowledge of the million eyes?
What is mightier than the wise?
Not the might of wickedness."

Seine Sprache wurde immer kühner je mehr Erfolge er hatte und er erkannte wie seine Lieder zündeten. Allein alle diese Angriffe erscheinen schwach gegenüber den Zornesausbrüchen in der nächsten Folge dieser Tendenzlieder, die er *"Corn-law Rhymes"* betitelte (1830—36). Dieselben gingen wie ein Lauffeuer durch das ganze Land; und der Verfasser selbst war wohl am meisten verwundert als er jetzt plötzlich mit diesem einzigen Bändchen zur Tagesberühmtheit wurde. Denn von dem dichterischen Werte dieser "Korngesetzlieder" hielt er selbst nicht viel. In der Einleitung hatte er vorangeschickt: *"I have published poems which contained no political allusions, and the worst of them all might justly claim a hundred times the merit of the 'Cornlaw Rhymes'."*

Die Gedichte zeigen eine seltene Mannigfaltigkeit in Stoff und Behandlung und sind fast durchweg sangbar. Ihr Hauptfehler liegt darin, daß Elliott vielfach persönlich

wird und bisweilen schonungslos, in blinder Wut auf den Gegner losstürzt, ihn beschimpft und verleumdet. Doch darf man nicht etwa glauben, daß der Dichter aufrührerische Ideen im Schilde geführt hätte; revolutionäre Pläne lagen ihm ganz entschieden fern. Wir müssen ihn damit entschuldigen, daß sein geschäftlicher Ruin und die Notlage, in die er trotz des ausdauerndsten Fleißes lediglich als ein Opfer der sozialen Zustände hinabgestürzt worden war, daß dies ihn immer noch so gewaltig erbitterte und ihm diese Wutausbrüche eingegeben hatte.

Der Kunstgriff, die Gedichte nach bekannten Melodien zu schreiben, hatte sich offenbar äußerst trefflich bewährt; denn auch hier verwertet er ihn neuerdings. Viele der Lieder sind ergreifend und von gewaltigem Eindruck.

Ich füge noch hinzu, daß auf die "Korngesetzreime" später die *"Corn-law Hymns"* folgten; er hatte sie "Hymnen" genannt, weil er zuversichtlich erwartete, daß man dieselben in Kirchen und beim Gottesdienst singen werde; deshalb hatte er ihnen diesen feierlichen Namen gegeben. Natürlich war dem in der Folge nicht so. Allein dieser ursprünglichen Bestimmung der Lieder ist es zuzuschreiben, daß die "Hymnen" höher stehen als die "Reime", sie sind ernster, ruhiger und vielfach von tief ergreifendem Gehalt; z. B. Nr. 4:

"God of the poor! shall labour eat,
Or drones alone find living sweet?
Lo! they who call thy earth their own,
Take all we have, and give a stone!

They toil not, neither do they spin,
But call us names of shame and sin;
Eat e'en our lives, our very graves,
And make our unborn children slaves!" (Str. 4.)

Im großen und ganzen stehen aber die Gedichte doch künstlerisch sehr tief; denn Elliott sprach hier von den "Zinnen der Partei". Weit größer erscheint er uns in jenen Stücken kräftigster realistischer Schilderung, wo er sich seines eigentlichen Berufs erinnert, der erzählenden Dichtung, wo er aus dem reichen Leben schöpft und in Verse

drängt, was ihn rings umpulst. Sheffield bot ihm den reichsten Stoff dazu mit all seiner Not der großen Fabriksstadt. Da haben wir von ihm zunächst eine Art Predigt in Versen, *"The Ranter"*, von edelstem Menschlichkeitsgefühl durchdrungen; wo er das Leben schildert wie er es schaut. Das Werk ist auch in seiner ganzen Anlage zweckmäßig gegliedert, dazwischen hinein ranken anmutige Schilderungen der ländlichen Natur; ganz besonders anschaulich wird die Darstellung und gewinnt an Leben durch den meisterhaften Griff, daß er direkt an Szenerien seiner Umgebung anknüpft.

Treffliche Züge finden sich auch in einem andern, seinem umfangreichsten Gedicht, *"The Village Patriarch"*. Als Ganzes betrachtet kann die Dichtung (sie umfaßt zehn Bücher), keine hohe Stellung beanspruchen, da ihr die Einheit fast gänzlich mangelt. Einzelne Bilder sind ziemlich lose aneinandergereiht; dazu noch die sonderbare Einkleidung in die Form eines Traumes, den ein blinder Alter, Enoch Wray, träumt. Elliott selbst stellte jedoch dieses Werk sehr hoch; er nannte es einmal *"the incarnation of a century"*. Das Vorbild dürfte gleichfalls leicht nachzuweisen sein; hauptsächlich wohl Wordsworth (*"Excursion"*) und Youngs *"Night Thoughts"*, die er eifrig las. Das Wertvollste und Köstlichste sind die einzelnen, eingestreuten Schilderungen, voll genialer Streiflichter auf das Leben und Treiben seiner Umgebung.

Es wäre noch hinzuzufügen, daß man sich vielfach ganz mit Unrecht dahin geäußert hat, Elliott sei als Dichter des sozialen Milieus ein Schüler des Wordsworth. Es ist dies ganz entschieden unrichtig. Wenn man dafür Vorbilder nachweisen will, so kann man unter seinen Vorgängern bloß Crabbe anführen; mit diesem berührt er sich darin am nächsten. Nur ist Elliott wärmer, nicht so kalt reflektierend wie Crabbe. Worin sich jedoch beide aufs innigste berühren, das ist ihre großartige Kraft in der realistischen Erfassung ihrer Gestalten.

Ich vermag die beiden Dichter nicht anschaulicher zu charakterisieren, ihre Ähnlichkeiten und Unterschiede nicht deutlicher klarzulegen als durch folgendes Zitat aus ihren Werken; ich habe Stellen gewählt, die den gleichen Vor-

wurf zur Darstellung wählen, die Schilderung drückendster materieller Not.

Es folge zunächst das Bild, das uns Crabbe in *"Village"* von dem *Parish Workhouse* entwirft:

"... yon house, that holds the parish poor,
Whose walls of mud scarce bear the broken door,
There, where the putrid vapours, flagging, play,
And the dull wheel hums doleful through the day;
There children dwell who know no parent's care;
Heart-broken matrons on their joyless bed,
Forsaken wives, and mothers never wed;
Dejected widows with unheeded tears,
And crippled age with more than childhood-fears;
The lame, the blind, and, far the happiest they!
The moping idiot and the madman gay."

Was an dieser Schilderung Crabbes vor allem auffällt, was als bedeutungsvoll hervorgehoben werden muß, ist der Umstand, daß er fast gar nicht individualisiert; er unterläßt es, ein Individuum herauszugreifen und an diesem die Handlung vorzuführen, seine Ideen zum Ausdruck zu bringen. Dadurch verfällt er in monotone Aufzählung, was seine Darstellung eintönig und ermüdend macht.

Vergleichen wir dazu das folgende Gedicht von Ebenezer Elliott:

"Die Proletarierfamilie."

(Deutsch von F. Freiligrath.)

Tisch, Stühle, Bett — sie nahmen's, gingen dann;
Dämonisch wild sah ihnen nach der Mann.
Sein mager Weib sucht' ihn umsonst zu halten;
Aufs Bierhaus wiesen seiner Stirne Falten —
Hurrah, Brottax' und England!

Zum schwangern Leibe hielt sie stumm die Hand,
Erstach das Kind dann, das im Winkel stand;
Küßt' es und schrie, von Schluchzen unterbrochen:
"Was, hat mich meine Mutter nicht erstochen?" —
Hurrah, Brottax' und England!

Sie rang sich auf, zur Kammer schlich sie matt:
Ach, ihres jüngsten letzte Schlummerstatt!
Ja, wer nicht Grab und Priester kaufen müßte —
Da lag das Kind seit Monden in der Kiste! —
Hurrah, Brottax' und England!

Wo aber mag der Toten Schwester sein?
Sterbend, o Gott, wo keine stirbt, die rein!
Gefallen, sterbend, fern der Eltern Hause:
"Mutter, o komm!" ächzt es durch ihre Klause. —
Hurrah, Brottax' und England!

Sieh, vor dem Richter steht die Mutter wirr,
Und keiner redet: "Herr, das Weib ist irr!"
Kalt, stumpf die Massen, die den Platz umdrängen:
Berauscht im Schwarme sieht ihr Mann sie hängen!
Hurrah, Brottax' und England!

Bald geht auch er in Kettenwucht einher;
Und wen, Tyrann, und wen erschlug denn er? —
Die arme Witfrau, die von Gram verzehrte,
Die von dem Mietsmann Wochenzins begehrte!
Hurrah, Brottax' und England!

Großhändler, ihr in Mangel, Not und Blut —
O stände eingegraben, was ihr tut!
Es ist's! — in Herzen, die verzweifelnd klopfen!
Tief eingebrannt mit heißen, roten Tropfen. —
Hurrah, Brottax' und England!

Trotz aller Ausschreitungen, aller Übertreibungen: Welche Lebendigkeit der Darstellung, welche packende Wirklichkeit! Es ist ein Hauptverdienst Elliotts, daß er es verstand, im kurzen Gedicht mit hinreißender Kraft an dem Bilde des Einzelwesens das Schicksal der großen Menge zum Ausdruck zu bringen.

Dieser geniale Zug leitet uns hinüber zu seinem größeren Zeitgenossen, zu **Thomas Hood,** der es vor allem verstanden hat, durch diesen Kunstgriff zu wirken. Man darf wohl geradezu behaupten, daß die Gestalt des Industriearbeiters, welche nachher in der Literatur des ganzen westlichen Europas eine so gewaltige Rolle spielen sollte, von diesen beiden Männern zum ersten Male wahrhaft künstlerisch erfaßt ward.

Hood war gleichfalls ein Philanthrop durch und durch. Aber er schloß sich niemals direkt einer politischen Partei an; er war weder Whig noch Tory; er begünstigte in seinen Ideen eine nationale Politik, jedoch auf durchaus friedlichem Wege. Krieg war ihm der größte Abscheu; ebenso die Korngesetze; und nicht nur in der Theorie war er Menschenfreund, sondern auch werktätig. Da er nun Dichter war, so stellte er seine poetische Schaffenskraft in

den Dienst seiner Menschlichkeitsideen. Selbst ein Kind der Sorge, hatte er das innigste Mitgefühl mit allen Leidenden und ward ihr Anwalt; der Schmerzenskelch und all die Qualen und Leiden, welche das Geschick ihm mitgegeben hatte, vergrößerten nur seine Sympathie für alle Leidensbrüder anstatt ihn, wie so manchen andern, zum verschlossenen, weltentfremdeten Grübler umzustimmen.

Worin aber liegt vor allem die Bedeutung Hoods, der Fortschritt und die neue Idee, die seinen sozialen Gedichten eine derartige Frische verleihen, daß sie uns anmuten, als wären sie gestern geschrieben? Das Elend der Massen war nicht von ihm allein zur Darstellung gebracht worden; zahlreiche andre vor ihm hatten es vorgeführt. Hood jedoch (wie ja teilweise auch Elliott) brachte die Idee zum Ausdruck, daß Elend und Not, der geistige und moralische Tiefstand des Proletariats zum größten Teile durch die herrschenden sozialen Zustände verschuldet seien. Eine Tendenz, welche ausgereift und vollendet in der Folgezeit so oft in den epochemachenden Werken der Literatur wiederklingt. Diese ungeheure Lebenskraft jener Probleme sichert den Dichtungen Hoods vor allem ihren dauernden Ruhm.

Das bekannteste unter seinen sozialen Gedichten ist das "Lied vom Hemd", *"The Song of the Shirt"* (vol. I, p. 183). F. Freiligrath hat das Gedicht durch seine großartige Übertragung geradezu der deutschen Literatur einverleibt:

"Mit Fingern mager und müd',
Mit Augen schwer und rot
In schlechten Hadern saß ein Weib
Nähend fürs liebe Brot."

So arbeitet sie rastlos, Tag und Nacht; die Sterne glühen herunter vom Himmel und schauen ihr Mühen. Und sie näht; bis ihr die Augen brennen; das ewige Einerlei. Der Tod, er ist ihr ein lieber Vertrauter:

"Was red' ich noch vom Tod,
Dem Knochenmann! — Ha!
Kaum fürcht' ich seine Schreckgestalt,
Sie gleicht meiner eig'nen ja!
Sie gleicht mir, weil ich faste,
Weil ich lange nicht geruht.
O Gott, daß Brot so teuer ist
Und so wohlfeil Fleisch und Blut!"

Und wenn sie ermattet hinsinkt auf das Strohlager und ihre brennenden Augen den Dienst versagen, was ist ihr Lohn? Ein Schluck Wasser und eine Brotrinde: durch das morsche Dach aber weht der eisige Wind.

"Schaffen — schaffen — schaffen
Bei Dezembernebeln fahl!
Schaffen — schaffen — schaffen
In des Lenzes sonn'gem Strahl!
Wenn zwitschernd sich ans Dach
Die erste Schwalbe klammert,
Sich sonnt und Frühlingslieder singt,
Daß das Herz mir zuckt und jammert."

Ach, den Frühling kennt sie ja nicht! Die duftenden Blumen auf lachendem Felde sind ihr fremd und das schwellende Gras der Flur.

"Doch zurück, ihr meine Tränen!
Zurück, tief ins Gehirn!
Ihr käm't mir schön! Netztet beim Näh'n
Mir Nadel nur und Zwirn! —
Mit Fingern mager und müd',
Mit Augen schwer und rot
In schlechten Hadern saß ein Weib,
Nähend fürs liebe Brot.
Stich! — Stich! — Stich!
Auf sah sie wirr und fremd;
In Hunger und Armut flehentlich —
O, schwäng' es laut zu den Reichen sich!
Sang sie dies ‚Lied vom Hemd'."

Mit diesem Gedicht gelang ihm der große Wurf; es machte ihn berühmt, obwohl es an viele seiner früheren Schöpfungen nicht heranreicht. Sein großes Verdienst liegt vor allem in der Wahrheit der Darstellung; alles erscheint uns in schlichter Natürlichkeit und dieser Umstand ist es vor allem, welcher Hood hoch über Elliott stellt, der sich in Übertreibung und maßlosem Schwulst vielfach nicht genügen kann. Dazu kommt bei Hood jener halb scherzende Ton, der so gewaltig ergreift, der auch in dem schnellen Gange des Metrums zum Ausdruck kommen soll. Hood zeigte hier, daß er ebenso wie die größten Dichter das Verständnis dafür hatte, daß die Schilderung des gewaltigsten Leides dadurch noch vertieft werden kann, daß man den Ton des Scherzes anschlägt. Es gibt einen

Kummer, der zu tief ist für Tränen, aber nicht zu tief für das Lächeln. Einzelne Stellen des Gedichts sind Meisterzüge der Schilderung; man vergleiche z. B. Str. 8, Vers 5 ff.:

". . . underneath the eaves
The brooding swallows cling
As if to show me their sunny backs,
And twit me with the spring."

Wie bereits erwähnt, zeigt sich Hoods Kunst vor allem in der Individualisierung. Er erkennt mit feinem Gefühl, daß allgemeine Anklagen und Anwürfe wirkungslos wären. So greift er mit künstlerischem Scharfblick ein Einzelindividuum heraus und schildert es. Derartige geniale Züge finden sich auch bei Elliott; so führt dieser einmal, um die drückende Not zu zeichnen, ein Weib vor, das gezwungen ist, ihren Hänfling zu verkaufen, ein teures Andenken von ihrem Bruder, obgleich das Futter für den Vogel alle Jahre nur einen Groschen kostet.

Durch solche Kunstgriffe gewinnt natürlich die ganze Darstellung eine ungeheure Kraft und Anschaulichkeit, so zwar, daß sich z. B. Ed. Engel ("Geschichte der englischen Literatur") in überschwenglicher Übertreibung zu dem Urteil versteigen konnte: „Was die Revolutionsdichter vor ihm (Hood), Byron und Shelley, von dem großen Jammer der Menschheit gesungen, das wird hier mit viel größerer Eindringlichkeit in einem handgreiflichen Einzelelend ausgeführt."

Daß Hood bei seiner Schilderung keineswegs übertrieben hat, läßt sich durch einige Angaben beweisen, die ich dem oben erwähnten Buche von Fr. Engels[1]) (pag. 255) entnehme; der Verfasser sagt da, daß die Näherinnen für ein gewöhnliches Hemd mit $1^1/_2$ *d* bezahlt wurden; bei feinerer Qualität wurde das Stück mit 6 *d* bezahlt; jedoch erforderte die Herstellung mindestens achtzehnstündige Arbeit. Es ergab sich also bei einer Tagesarbeit vom frühesten Morgen bis nach Mitternacht ein Wochenlohn von 2 *s* bis höchstens 3 *s*.

Das nächstberühmte Gedicht, das besonders von dem englischen Publikum meist noch viel höher gestellt wird

[1]) „Die Lage der arbeitenden Klassen in England". Leipzig 1845.

als das "Lied vom Hemd", ist *"The Bridge of Sighs"* (vol. I, pag. 1), 1844. (Gemeint ist London Bridge.) Die Übertragung des Gedichts ist einer der größten Triumphe, welche Freiligraths Übersetzungskunst feierte.

Hood entrollt ein düsteres Bild der Großstadt. Er wird von der Menge auf der Straße aufgehalten; eine Verführte hat sich in die Themse gestürzt und ihre Leiche wird am Strande geborgen. Das kalte Wasser rieselt an ihrem Gewand hinab; ein Bild des Jammers, ruht ihr zarter Körper auf dem trockenen Kies. Der Tod hat alles gesühnt.

"Fragt nicht: Aus was für Saat
Aufging die rasche Tat,
Keimt' ihr Empören.
Abwusch die Schmach von ihr,
Nichts ließ der Tod an ihr,
Nichts als der Schönheit Zier
Und Leichenehren!"

Man trocknet ihre braunen Locken; niemand kennt die Unglückliche; niemand weiß, wer ihre Eltern waren, ihre Geschwister; wo sie gewohnt.

"Wo der Lampe Helle
Zurückstrahlt die Welle,
Wo ihr Schimmer lacht
Aus Saal und Gemache,
Vom Keller zum Dache,
Stand sie, die Schwache,
Hauslos bei Nacht!"

Dort ging sie umher, ob der eisige Wind blies oder kalte Regenschauer niedergossen. Sie war ohne Heim; ausgestoßen aus der Gesellschaft. Und man schließt ihre starren Augen und faltet ihr die Hände wie zu einem letzten Gebet über der Brust. Der Tod kennt keine Sünde.

Das Gedicht wurde noch zu Lebzeiten des Dichters weit berühmt; es hat seither von diesem Glanze nichts eingebüßt. Ed. Engel bezeichnet es in seiner Literaturgeschichte als dichterischer, inniger und formvollendeter als das "Hemd" und nennt es eines der ergreifendsten Gedichte der englischen Poesie überhaupt. Andrerseits aber darf man auch seine Fehler nicht verhehlen; die Darstellung ist entschieden etwas übertrieben, grell und bombastisch; auch ist das Ganze etwas zu breit angelegt.

Es scheint, als ob der Dichter mit der Ausführung des Metrums und der Form sein Ziel aus dem Auge verloren hätte. Eine Strophe ist es vor allem, die der Wirkung des Gedichts großen Abbruch tut und die geradezu als unpoetisch bezeichnet werden muß. Ich meine die Stelle, wo der Selbstmord geschildert wird (Str. 13):

"In she plunged boldly,
No matter how coldly
The rough river ran, —
Over the brink of it,
Picture it — think of it,
Dissolute Man!
Lave in it, drink of it
Then, if you can!"

Aber dies sind eigentlich alles nur kleine Schwächen; als Ganzes betrachtet, atmet das Gedicht denselben Geist wie das "Lied vom Hemd". Wir wissen nicht, was wir mehr bewundern sollen, den Hauch edelster Nächstenliebe, der die Verse durchweht, oder die packende Kunst der Darstellung. (Man vergleiche z. B. die meisterhafte Stimmungsmalerei der 12. Strophe: *"The bleak wind of March"* u. s. w.) Gerade die "Seufzerbrücke" ist so machtvoll und ergreifend im Ausdruck wie wenige andre Stücke Hoods; überhaupt erklären zahlreiche Kritiker, daß sich sein Ruhm weniger auf dichterische Vollendung gründe als lediglich auf die Macht ergreifender Töne, mit denen er das Herz der Leser rühre.

Das nächste Gedicht, das hier angeschlossen werden muß, ist *"The Lady's Dream"* (vol. I, pag. 246), gleichfalls von Freiligrath verdeutscht. Der "Traum der Dame", welche im Düster der Nacht von dem Übel gepeinigt wird, das sie durch ihre Gleichgültigkeit gegen die Leiden der Mitwelt verschuldet hat.

". . . evil is wrought by want of Thought,
As well as want of Heart!" (Str. 16.)

Die Schilderung ist gleichfalls wieder tief ergreifend. Die vornehme Frau ruht auf ihrem weichen Pfühle. Jäh fährt sie empor aus dem Schlummer und erwacht; ein furchtbarer

Traum war's, den sie geschaut: sie wandelte auf dem Kirchhof und aus den Gräbern stiegen die Schatten der Toten.

"... Die Mädchen jung,
Mit dem Arbeitszeug im Schoß,
Mit gesenktem Haupt, mit gesunk'ner Brust,
Und mit Wangen rosenlos! —
Und der Ruf durch die Nacht: für des Stolzes Pracht
Ist ein frühes Grab unser Los.

Für des Stolzes Pracht und Lust
Müssen spulen wir und nähn.
Und alles für eine Ruh'statt nur,
Wo dort die Zypressen wehn! —
Und sie wiesen hin — von Gräbern so voll
Hab' ich nie einen Grund gesehn."

Und nichts als Särge; immer nur Särge.

Noch größere Scharen drängen heran; all die Hungrigen, die sie einst kalt von ihrer Tür gewiesen, die Bettler, die sie fühllos fortgestoßen. Jetzt kommt die Reue; aber es ist zu spät:

"Zu achtlos, wohin ich trat,
Hinschritt ich durch die Welt:
Nein! Half gar zertreten mein Mitgeschöpf
Und füllen das Leichenfeld.

Des Leids, das ich heilen gekonnt,
Gedacht' ich zu keiner Frist!
Und dennoch zu so bösem Tun
Trieb mich kein bös Gelüst: —
Doch Übles tut, wer gedankenlos,
So gut als wer herzlos ist."

Die Lage der arbeitenden Klassen in England, die am Beginn dieses Abschnitts geschildert wurde, hatte sich um die Mitte der Dreißigerjahre noch um ein bedeutendes verschlechtert. Vor allem war es das neue Armengesetz, das 1834 durch Parlamentsbeschluß in Kraft gesetzt wurde und das man allseits drückend empfand. Dasselbe fußte im Grunde genommen auf der Malthusschen Theorie, deren Grundzüge bekanntlich kurz die folgenden sind: Stets ist eine Übervölkerung vorhanden und in ihrem Gefolge Not und Elend; Armut und Reichtum sind lediglich ein Ergebnis des allgemein gültigen Naturgesetzes des Kontrastes. Es wäre unsinnig für die Ernährung dieser überzähligen

Massen viel Geld zu verschwenden; man muß einfach bestrebt sein, dieselben soviel als möglich zu beschränken. — Unter diesen Gesichtspunkten wurde das alte Armengesetz reformiert und teilweise verworfen. Die einzige Unterstützung, die es fürderhin gab, war die Aufnahme in das *workhouse* (im Volksmunde meist *"poor-law-bastille"* geheißen). Man ging von dem Prinzip aus abzuschrecken und den Aufenthalt daselbst möglichst abstoßend und drückend zu gestalten. Die Zustände sind aus Schilderungen der Zeit hinreichend bekannt; es war die drückendste Not, das bitterste Elend, die hier ihren Einzug hielten.

Es kann nicht wundernehmen, daß ein Philanthrop wie Hood ein tiefes Mitgefühl empfand mit diesen beklagenswerten Massen verstoßener Geschöpfe, die er rettungslos dem Elend preisgegeben sah. Er selbst sagt in den einleitenden Zeilen, die er seinem *"Lay of the Labourer"* beigegeben: *"An inward impulse moved me to paint the destitution of an overtasked class of females, who work, work, work, for wages almost nominal. But deplorable as is their condition, in the low deep, there is, it seems, a lower still — below that gloomy gulf a darker region of human misery, — beneath that Purgatory a Hell — resounding with more doleful wailings and a sharper outcry — the voice of famishing wretches, pleading vainly for work! work! work! — imploring as a blessing what was laid upon Man as a curse — the labour that wrings sweat from the brow, and bread from the soil!"*

Es führt uns dies zu seinen eigentlichen Arbeiterliedern, die allerdings in der Folge nie so berühmt wurden wie die "Seufzerbrücke" oder sein "Lied vom Hemd", die aber die Hand des Meisters ebenso klar erkennen lassen wie diese beiden Stücke. Ja, in ihrer Kraft und Leidenschaftlichkeit wirken sie vielleicht gewaltiger als jene allbekannten Gedichte.

Vor allem muß sein *"Lay of the Labourer"* (1844) erwähnt werden (vol. II, pag. 37). Es war ein besonderer Vorfall, der Hood veranlaßte, das Gedicht zu schreiben. Im Frühling 1844 wurde ein gewisser Gifford White vor die Geschworenen von Huntingdon belangt, da er infolge drückendster Not an einen der Farmer von Bluntisham einen Drohbrief gerichtet hatte; er erklärte darin, mehrere

Leute seien entschlossen, das Besitztum der Landwirte niederzubrennen, falls man ihnen keine Arbeit gebe. Sie wüßten keinen andern Ausweg. Der Angeklagte wurde für schuldig erkannt — er war erst 18 Jahre — und zu lebenslänglicher Deportation verurteilt.

Dieser Fall von unerbittlicher Strenge scheint allgemeinen Unwillen erregt zu haben. Hood war darüber empört und sein Unmut kam in dem genannten Gedicht zum Ausdruck. Er gestaltete dieses besonders wirkungsvoll durch die Prosaeinkleidung, die er dem eigentlichen Liede beigegeben hat (man vgl. *Works,* vol. VII, pag. 66 ff.).

Es ist ein trüber, schwüler Sommerabend; Wetterleuchten flammt am fernen Horizont und blutigrot sinkt im Westen die Sonne. Der Dichter wandert durch die Flur. Das Gewitter zieht rasch herauf und er sucht Zuflucht in einer Schenke an der Straße. In der qualmigen Stube sitzen ein Dutzend Leute an schmierigen Tischen; ein Kerzenlicht, im Halse einer Steinflasche, erhellt nur spärlich den rauchgeschwärzten Raum. Er lauscht dem Gespräch dieser sonnverbrannten Leute in ihren zerfetzten Kitteln; das Brot ist teurer denn je und nirgends Arbeit. Was soll geschehen? Schon dräut in der Ferne der Winter, die Krankheit und die Not. Und ehe sie weiter gehen singen sie das Lied:

"Ein Spaten, ein Rechen, ein Karst,
Eine Hacke — was es sei!
Ein Tuch zum Sä'n, eine Sense zum Mäh'n
Ein Flegel — einerlei!
Und hier ist 'ne rüst'ge Hand!
Eine Hand für jede Wucht!
Eine Hand, die hart und erfahren ward
In der Arbeit rauher Zucht!

Eine Hand, die den Graben zieht,
Die den Eichbaum kappt oder fällt,
Die aufs schwäle Land die Schwaden legt
Und umbricht das starre Feld;
Die den Weizenschober deckt,
Die den Roggenschober häuft
Und nimmer doch — seid unbesorgt! —
Nach Schwamm oder Zündholz greift.[1])

[1]) Eine Anspielung auf die Schoberbrenner *(rickburners),* Brandstifter, die 1830 und später in den Jahren der Teuerung der Schrecken in den ackerbautreibenden Grafschaften waren, namentlich in Kent.

Wann hätt' ich Scheuer und Hof
Zu entflammen je begehrt?
Der Brand, den zu stiften mich verlangt
Ist auf des Hauses Herd!
Ist der Brand, der lustig strahlt,
Wo Kinder wimmeln und schrein,
Ist der Brand, um den zur Winterszeit
Sie spielen und sich freun;
Oh, wie anders färbt er ihr bleich Gesicht,
Als flackernder Höfe Schein!"

(Übersetzt von Freiligrath.)

Was sich zunächst aufdrängt, ist der Vergleich dieses Stückes mit einem der meisterhaftesten Gedichte von Burns, *"The Jolly Beggars"*, 1785. Da sich bei Hood vielfach Entlehnungen aus Burns finden, so ist wohl mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen, daß ihm auch bei seinem "Proletarierlied" die geniale Kneipschilderung des großen Schotten vorschwebte. Auch in den "Lustigen Bettlern" finden wir eine ganz ähnliche Einkleidung: In einer stürmischen Herbstnacht, als der eisige Nordwind über die Felder fegte, trafen sich diese Landstreicher in der einsamen Schenke. Aber welch ein Unterschied im Ton! Burns Gedicht mit seinem wilden Toben gellt in den Ohren wie ein Schrei der erwachenden Revolution; während uns aus dem Liede Hoods nur der Hilferuf des geknechteten Sklaven entgegenhallt, der um Gnade und um Brot bettelt.

Ich möchte noch hervorheben, daß Hood in den wenigen Gedichten, die er am Ende seines Lebens der sozialen Notlage widmete, ungemein mannigfaltige Bilder uns entrollt hat. Das Massenelend Londons hat er uns geschildert in *"The Workhouse Clock"* (vol. II, pag. 46; deutsch von Freiligrath: "Die Armenhaus-Uhr"). Das Volk ist in Bewegung; in langem Zuge wogt es vorüber:

"Wer hört sie stampfen nicht,
Die Tausende, rasch entlang,
Von jedem Geschlecht, Gepräg', Gesicht,
Gesund, verkrüppelt, krank!

Einige kaum noch Menschen gleich!
Durch Arbeit verkümmert, nied're Gestalten,
Krüppel im Wachstum aufgehalten,
Rauch, Staub und Öl in des Antlitzes Falten,
Stehen sie und drängen sich ernst und bleich!
Bei den Eltern das Kind mit dem alten Gesicht —
Es sieht aus als könnt' es das Lächeln nicht! — —

Endlich, vor jener Pforte Flügeln,
Die nach langem Anpochen nur
Dem Kranken, dem Armen sich entriegeln,
Drängen sie sich, wie Lämmer zur Schur —
Oh, daß, die als gut und weise sich blähn,
Die Million doch von hohlen Augen sähn,
Die, von Hoffnung feucht, in die Höhe spähn —
In die Höh' nach der Armenhausuhr!"

"The Pauper's Christmas Carol" (vol. II, pag. 44) zeigt die ausgelassene Freude des Armen, der am Weihnachtstage Sorge und Kummer vergißt; es ist der einzige Tag im langen Kreise des Jahres, wo er fröhlich sein darf: "Weihnachten gibt's nur eins im Jahre!"

"Come to-morrow how it will;
Diet scant and usage rough,
Hunger once has had its fill,
Thirst for once has had enough,
But shall I ever dine again?
Or see another feast appear?
Heigho!
I only know —
Christmas comes but once a year!"

In *"Drop of Gin"* (vol. II, pag. 42) entrollt uns Hood in genialen Zügen das Bild jenes Unglücklichen, der aus Verzweiflung sich dem Trunke ergibt, um die Not des Lebens zu vergessen. Das Gedicht ist auch durch seine Form noch besonders erwähnenswert, da der Dichter es verstand, vom Anfang bis zum Ende immer und immer wieder das eine Wort *"Gin"* uns in die Ohren klingen zu lassen, für das er mehr als zwei Dutzend Reimwörter gefunden; es dürfte dies wohl nur in der englischen Sprache möglich sein und das Gedicht ist aus diesem Grunde schlechterdings unübersetzbar.

Noch zwei andre Gedichte Hoods mögen an dieser Stelle erwähnt werden; sein *"Reply to a Pastoral Poet"* (vol. II, pag. 40); einem Armen in den Mund gelegt:

"Erzähl' uns nicht von alten Tagen!
Erzähl' uns nicht von künft'ger Zeit!
Sind Zukunft und Vergangenheit
Nicht hohler Phrasen Modekleid? (Str. 1.)

Auch für uns die Blume blüht —
Unser Aug' schaut auf zur Sonne;
Die Leidenschaft im Busen glüht,
Das Herz ersehnt der Liebe Wonne!
Doch nur harte Mühe plagt uns,
Hier hat der Hunger seinen Hort;
Und keiner hilft uns, keiner sagt uns
Auch nur ein einzig mildes Wort." (Str. 2.)

(Eigene Übersetzung.)

Das Gegenstück dazu ist betitelt: *"Answer to Pauper"* (vol. II, pag. 41).

Hiemit schließt die Reihe der sozialen Gedichte, die Hood an seinem Lebensabend, wir können sagen auf dem Sterbebett verfaßte.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß sie bedeutend höher stehen als die Dichtungen ähnlicher Art, die Elliott geschaffen; und doch ist dieser der einzige, der ihm den Ruhm streitig machen könnte.

Was uns sogleich für die Dichtungen Hoods gewinnt, das ist vor allem ihre Ruhe; wir sehen einen gereiften Dichter vor uns, der unberührt dasteht von der Parteien Gunst und Haß. Nicht als politischer Agitator schrieb er, sondern nichts als warmes Menschlichkeitsgefühl, edelste Nächstenliebe leitete ihn und führte seine Feder. Er will nicht aufreizen, er will die Gegensätze mildern. Und trotzdem hat er es verstanden, in seine Dichtungen eine Kraft und eine Leidenschaft hineinzulegen, daß uns die Lieder seiner Mitstrebenden und Nachahmer schwach erscheinen müssen gegenüber den Tönen, welche Hood angeschlagen. Ich möchte behaupten, daß es ihm ein einziger gleichgetan in Versen von trotziger Kraft, warmer Innerlichkeit: Ferdinand Freiligrath in seinen eigenen sozialen Gedichten. Nur ist Hood weicher, weniger schroff; er wollte vor allem Mitleid erwecken und darin berührt er sich auf das engste mit den Bestrebungen von Charles Dickens, der nahezu um dieselbe Zeit, wo Hood diese unsterblichen Gedichte schrieb, bei der Abfassung seiner ergreifenden Weihnachtsgeschichten von demselben Ziele geleitet wurde. Vor allem denke ich hier an sein *"Christmas Carol"* (1843).

Der große Zug, der sich in den Gedichten Hoods ausprägt, kommt erst zur vollen Geltung, wenn wir seine

Schöpfungen mit denen seiner Rivalen vergleichen. Ehe ich auf seine englischen Nachfolger übergehe, möchte ich vorerst auf einen französischen Dichter aufmerksam machen, der als sozialer Dichter vielfach an die Seite Hoods und Freiligraths gestellt wird, aber nicht im entferntesten an diese beiden hinanreicht; ich meine Pierre Dupont (1821—1870). Sein berühmtestes Gedicht, der *"Chant des ouvriers"* (1846), erhielt infolge seiner Verbreitung den Namen "Arbeiter-Marseillaise". Diese Bezeichnung läßt einen entschieden revolutionären Dichter erwarten; das ist jedoch keineswegs der Fall; und es ist im Grunde genommen sein einziger Vorzug, daß er sich von den Ausschreitungen der sozialen Tendenzdichtung (insbesondre in Frankreich artete diese bekanntlich in der Folge ungeheuer aus) freizuhalten verstand; er ist Dichter des Friedens. Sein *"Chant des ouvriers"* zeigt dies am besten:

"Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avant l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse,
Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!"

Eines der besten seiner Gedichte, jedenfalls weit hervorragender als das angeführte, ist *"Brot"* betitelt und wurde von Freiligrath übersetzt, der hier wie überall mit bewundernswertem Scharfblick unter den poetischen Erzeugnissen seiner Zeit das Dauernde und Bleibende erkannte; ich zitiere die 2. Str.:

"Der Hunger kommt vom Dorf gegangen,
Einzieht er durch der Städte Tor:
So haltet ihm doch eure Stangen
Und eure Trommelstöcke vor!

Trotz Pulver und Kartätschenschauer
Rasch wie ein Vogel ist sein Lauf
Und auf der allerhöchsten Mauer
Pflanzt er sein schwarzes Banner auf.
Ihr dämpft den Zornruf, o Despoten,
Des Volkes nicht, das hungernd droht!
Denn die Natur hat ihn geboten,
Den Schrei: Brot! Brot! Brot tut uns Not!"

Was die Weiterentwicklung der sozialen Dichtung auf englischem Boden und die Nachfolger Hoods anlangt, so kann hier nur in aller Kürze auf einige der bedeutenderen verwiesen werden. Vor allem sei Bryan Walter Procter erwähnt (1790—1814), der Schulkamerad Byrons in Harrow, der unter dem Pseudonym *"Barry Cornwall"* schrieb (ein Anagramm seines wahren Namens mit Auslassung einiger Buchstaben). Er ergriff gleichfalls wiederholt die Partei der verstoßenen Menge.

Wichtiger als er ist Elisabeth Barrett Browning, die auch für die Milderung des sozialen Elends eintrat. Ich verweise nur auf die betreffenden Gedichte: *"The Cry of the Children"* (cf. vol. II, pag. 142)[1]: Warum eilen sie nicht hinaus in die Flur, die Kinder, die Blumen zu pflücken? Sie sind müde, das Grün des Frühlings lockt sie nicht. Niemals dürfen sie ruhen. Und zu Gott können sie nicht rufen, hier in dem Lärm der eisernen Räder, die alle ihre Seufzer verschlingen, so daß sie niemand hört; wie kann er unser Klagen hören, wenn rings um ihn die Engel singen!

"... How long, o cruel nation,
Will you stand, to move the world, on a child's heart, —
Stifle down with a mailed heel its palpitation,
And tread onward to your throne amid the mart?
Our blood splashes upward, o gold-heaper,
And your purple shows your path!
But the child's sob in the silence curses deeper
Than the strong man in his wrath."

Gleich aus dem Tone vernehmen wir die Dichterin, zartfühlend, etwas sentimental. Noch auf ein zweites Gedicht

---

[1]) Elisabeth Barrett Browning's *Poetical Works*, 7th ed., 5 vol., London, Chapman 1866.

verweise ich aus den *"Last Poems"* (vol. IV): *"A Song for the Ragged Schools of London"*; es sind also vor allem die Kinder, die ihr Mitleid erregen. Auch dieses Gedicht ist ziemlich umfangreich, es zählt 32 Strophen. Die Dichterin ist in Rom und hört die Redner schreien: England zwingt die Erde, es ist der mächtigste Staat, das reichste, das gerechteste Land. Und da vernimmt sie aus der fernen Heimat her einen leisen Ruf: England ist grausam. Zerlumpte Kinder, hilflos, frierend, lungern vor den Häusern der Reichen:

"Ragged children, hungry-eyed,
Huddled up out of the coldness
On your doorsteps, side by side
Till your footman damns their boldness. (Str. 14.)

Wicked children, with peaked chins,
And old foreheads! there are many
With no pleasures except sins,
Gambling with a stolen penny. (Str. 17.)

Und niemand stillt ihren Hunger; es verlangt's ja auch niemand, aber laßt sie nicht auch geistig noch verkommen, gebt ihnen wenigstens einen Platz in den *"Ragged Schools"*.

Unter den folgenden Dichtern des sozialen Elends erwähne ich Charles Mackay (21. März 1814—1889) zu Perth geboren, Dichter und Journalist; ein äußerst frühreifes Talent, schrieb bereits mit 13 Jahren Verse. Als der Herausgeber des *"Morning Chronicle"* ihn später in der Redaktion beschäftigte, war ihm Gelegenheit geboten, den literarischen Tagesgrößen nahezutreten; auch mit Hood ward er bekannt. Sein ganzes, unstetes Leben hindurch war er ein unentwegter Kämpfer für die Wahrheit und den Fortschritt (vgl. sein Gedicht: *"The Three Preachers"*).

Weit bedeutender ist Ernest Charles Jones (1819—1869), in Berlin geboren. Schon in frühester Jugend sympathisierte er mit der Armut. Als Jurist bereiste er 1845—1847 zu Studienzwecken alle Teile Englands und hielt Vorträge über national-ökonomische Fragen. Während einer zweijährigen Gefängnishaft wurde er ungemein streng behandelt; er erkrankte gefährlich und man versprach ihm

die Freiheit, falls er seine politischen Ansichten aufgeben wollte; allein er weigerte sich. Er gründete dann die *"Notes to the People"*, wo er viele seiner Gedichte veröffentlichte. Er ging jetzt ganz in der Agitation auf, vergeudete seine Kraft und sein Vermögen. Seine Ideen schienen in Fanatismus auszuarten; sein Onkel wollte ihn zum Universalerben einsetzen, falls er von der Politik ablasse und da er nicht darauf einging, hinterließ er das Riesenvermögen einem Fremden. Ich greife nur diese Einzelheiten seines Lebensgangs auf, um zu zeigen, welche Überzeugungstreue Jones bewährte. Auch sein Tod war die Folge seiner übermäßigen Anstrengungen. Ein Märtyrer seiner Ideen.

Von seinen Werken seien vor allem die *"Songs of Democracy"* erwähnt, die sich am nächsten mit Elliotts "Korngesetzliedern" berühren. Es wird erzählt, daß er viele Gedichte im Gefängnis schrieb mit Krähenfedern, die er im Gefängnishof fand und mit dem Rasiermesser schnitt; die Tinte verbarg er in einem Stück Seife, das er ausgehöhlt hatte, jedes Vierteljahr ging Tinte und Papier herum, damit die Häftlinge den *quarterly letter* schreiben konnten, und bei dieser Gelegenheit verschaffte er sich seine Schreibrequisiten.

Um die Reihe der sozialen Tendenzdichter zu beschließen, führe ich zunächst noch Joseph Skipsey an (geb. 1832). Sein Vater war Führer der Bergarbeiter in der Nähe von North Shields und wurde bei einem Strike erschossen, als er die Polizei hindern wollte, von der Waffe Gebrauch zu machen. Der Dichter war das jüngste von acht Kindern und zählte erst vier Monate. Mit sechs Jahren schon finden wir ihn im Kohlenbergwerk; die ganze Woche über arbeitet er in der Grube und nur Sonntags schaut er für kurze Stunden die Sonne. Es klingt wie ein Märchen, wenn wir hören wie er hier unten sitzt in der Nacht des Schachtes und in den Pausen, die ihm der Dienst gewährt, beim Schein der Laterne und im Flackern der Kerze lernt und sich selbst unterrichtet und die Dichter liest.

Und die Gedichte, in denen dieser Schwergeprüfte sein Fühlen und sein Sinnen niederlegte, es sind keine rachedurstigen Kampflieder, nicht der wilde Schrei der Not

schallt von seinem Munde. Nein! *"Lyrics of the Cool-fields"* hat er sie betitelt und hier entrollt er uns das ganze mühenschwere Leben des Bergmanns, der früh zur Grube schreitet, wenn noch die Sterne am Himmel flammen, und der abends müde nach Hause wankt, wenn der Mond am Himmel steht und die Sonne längst im Westen sank. Der einfache Mann kennt den Schwulst der Rede nicht und gerade in ihrer bewundernswürdigen Einfachheit und Treue wirken diese kurzen Stimmungsbilder mit hinreißender Gewalt.

Der nächste Name in der Reihe sozialer Dichter wäre William Morris (1834—1896), der berühmte Verfasser des *"Earthly Paradise"*, der sich in den Jahren 1878—1887 ausschließlich mit sozialen Problemen beschäftigte (zumal als Herausgeber des *"Commonweal"*). Seine Tätigkeit ist viel zu umfassend, um hier auch nur in knappsten Zügen charakterisiert zu werden. Morris ist entschieden für die Entwicklung der jüngsten Phasen der sozialen Dichtung Englands von der höchsten Bedeutung und es ist die Aufgabe einer Monographie des Dichters, seine unvergänglichen Leistungen auch auf diesem Gebiet zu sichten und zu würdigen.

Schlußwort.

Ehe ich schließe, möge es mir noch gestattet sein, in Kürze auf die **Ausgaben** hinzuweisen, die von den Werken Hoods vorliegen.

Eine Ausgabe des Dichters, die danach angelegt wäre, uns dessen Bedeutung klar erkennen zu lassen, und zwar lediglich auf Grund der Gedichte, die sie verzeichnet, existiert nicht.

Viele haben es ja bereits unternommen, aus der Fülle der Gedichte Hoods eine Auswahl zusammenzustellen, jedoch fast durchweg mit sehr geringem Glücke. Der Sohn des Dichters[1]) hat mit vieler Mühe die gesamten Werke seines Vaters gesammelt; in sieben, nach der letzten Ausgabe sogar in zehn Bänden. Allein er hat damit dem Andenken des Vaters im Grund einen recht schlechten Dienst erwiesen. Hoods Schriften dürfen nicht in großen Zügen gelesen werden; sie können uns im Gegenteil nur dann wahrhaft Freude bereiten, wenn wir sie in ganz kleinen Abschnitten auf uns wirken lassen, wie dies ja bei jedem Dichter von dem Gepräge Hoods der Fall ist, da man sonst übersättigt wird.

Diese monströse Gesamtausgabe seiner Werke aber ist nur danach angetan, den Leser abzuschrecken. Außerdem ist ihr Preis ein derart hoher, daß auf eine weitere Verbreitung überhaupt nicht zu rechnen ist. Und was vor allem zu tadeln ist: Die Gedichte sind durchaus chronologisch abgedruckt, nach den Jahren ihres Erscheinens, von dem ersten Auftreten angefangen bis zum Tode des Dichters Jahr um Jahr. Dies macht jede Übersicht ganz

[1]) Tom Hood, gestorben 1874.

unmöglich und nur nach wochenlanger Arbeit ist es möglich, sich darin zurechtzufinden.

Hoods Werke sind auf diese Weise, was ihre allgemeine Verbreitung anlangt, sehr im Nachteil.

Die zweckmäßigste und trefflichste Auswahl ist derzeit diejenige, welche auch der vorliegenden Untersuchung zu Grunde gelegt wurde: die von William Michael Rossetti, in zwei Bänden. Der Herausgeber ist ein sehr gründlicher Kenner des Dichters und hat bei der Auswahl (besonders im ersten Bande) eine eingehende Bekanntschaft mit den gesamten Werken bekundet; wenngleich einzelne, sehr wichtige Stücke, die er erst nachträglich im zweiten Bande brachte, eigentlich einen Ehrenplatz im ersten verdient hätten.

Was wir jedoch auch bei der Sammlung Rossettis wiederum vermissen, ist eine übersichtliche Anordnung des Stoffes.

In Bezug auf diese Frage der Gruppierung in einer Neuausgabe gibt es zwei Möglichkeiten. Die mehr übersichtliche Einteilung der ausgewählten Gedichte wäre die, nach Art der vorliegenden Arbeit den Stoff in drei Gruppen zu scheiden: humoristisch-satirische Stücke, lyrisch-epische und soziale Dichtungen. Innerhalb dieser einzelnen Abschnitte müßten sich dann die Gedichte historisch ordnen. Es wäre vollauf genügend, wenn diese ganze Auswahl zwei schwache Bände umfassen würde.

Die zweite Anordnung, die mir günstiger scheint, ist die, der Auswahl zunächst eine Biographie des Dichters voranzustellen, worin dessen ganzer Entwicklungsgang scharf und anschaulich dargelegt wird; dann jedoch wären an der Hand dieser Biographie die bedeutenden Gedichte Hoods, die von dauerndem Werte sind, historisch einzuordnen nach der Zeit ihrer Entstehung. Auf diesem Wege wäre es vielleicht vor allem möglich, dem Menschen und dem Dichter Hood gerecht zu werden, indem man das tieferschütternde Bild seines Lebensgangs durch seine eigenen Dichtungen erhellt und klar vor Augen führt.

Zu den humoristisch-satirischen Gedichten jedoch müßten auf jeden Fall Erläuterungen und Erklärungen beigegeben werden, da viele derselben sonst schlechterdings

ganz unverständlich bleiben müssen, infolge der zahlreichen Anspielungen, die oft noch für denjenigen unklar sind, der mit dem Leben des Dichters und den Ereignissen seiner Zeit wohl vertraut ist.

Überdies bieten gerade einzelne der humoristischen Gedichte Hoods derartig große sprachliche Schwierigkeiten, daß dieselben sogar für viele der gebildeten Landsleute des Dichters eine sehr schwere Lektüre bilden.

Die Illustration würde bei einer Neuausgabe sehr zweckmäßig beibehalten werden, da ja einzelne Gedichte Hoods von Künstlerhand mit Bilderschmuck versehen wurden. Ich erinnere nur an die genialen Stiche im ersten Bande der Ausgabe Rossettis von Gustave Doré und an die meisterhaften Zeichnungen Cruikshanks zu *"Epping Hunt"*, die einen derart englischen Geist atmen und die so von köstlichstem Humor sprühen, daß ihr Wert mit demjenigen des Gedichts selbst mit vollem Rechte wetteifern darf. —

Wir sind am Ende unsrer Betrachtungen angelangt und wollen noch einmal das Bild des Dichters vor uns erstehen lassen, dessen Wirken und Schaffen wir verfolgt und dessen Lebensgang uns mit tiefer Rührung erfüllte.

Die englische Literaturgeschichte zeigt ja vor allem die Eigentümlichkeit, daß von den Charakteren, die sie uns vorführt, jeder scharf und deutlich ausgeprägt ist und fast ein jeder gewisse Züge aufweist, die ihn klar hervortreten lassen aus der Mitte der übrigen als eine Einzelerscheinung von durchaus individuellem Gepräge.

Auch Hood ist solch ein durchaus origineller Charakter; ja, von psychologischem Standpunkt aus betrachtet, ist er vielleicht eine der interessantesten Erscheinungen der englischen Literaturgeschichte überhaupt.

Hood ist ja allerdings keiner von den Großen geworden. Er hat so unendlich viel geschaffen; aber nicht die Masse all dieser Gedichte erhielt seinen Namen der Nachwelt; sie sind heute fast alle vergessen. Was ihm den Ruhm und, wir dürfen wohl sagen, den Weltruhm verschaffte (denn sein "Lied vom Hemd" z. B. ist heute Gemeingut aller Kulturnationen geworden), das waren einige wenige Verse, die er, wie es scheint, ohne jede Mühe niederschrieb.

Allein, um ihm vollauf gerecht zu werden, dürfen wir nie versuchen, seine Werke zu würdigen ohne auf sein Leben Rücksicht zu nehmen. Sein Leben und sein Schaffen müssen stets parallel nebeneinander Berücksichtigung finden und müssen uns beständig vorschweben, wenn wir über Hood als Dichter urteilen.

Die dichterische Begabung war für ihn in der Tat ein Danaergeschenk.

Seine Jugend fällt in die Glanzzeit der englischen Romantik. Noch einmal hatte sich der britische Geist erhoben wie seit Jahrhunderten nicht: seit den Tagen Shaksperes. Die Romantik hatte Werke geschaffen, die sich denen der unsterblichen Ära Elisabeths an die Seite stellen durften.

Der junge Hood, mit der Empfänglichkeit des werdenden Dichters, ist ganz von Enthusiasmus erfüllt und lebt sich ganz ein in diesen herrlichen Geist; die Ideen der Zeit beherrschen seine Phantasie und wurzeln so tief in seinem innersten Wesen, daß sie ihm in der Folge zeit seines Lebens anhaften.

Allein, als er dann daranging, mit seinen eigenen Schöpfungen hervorzutreten, da hatte die Romantik bereits ihre Glanzzeit überschritten und man schenkte dem jungen Dichter kein Gehör, der in den alten Bahnen wandelte.

Wir sehen jetzt, wie er bitter enttäuscht das breitere, episch-lyrische Gedicht ganz verläßt, auf das ihn eine gewisse Vorliebe vor allem verwiesen hatte. Auch das kurze, lyrische Stimmungsgedicht pflegt er nicht mehr, in dem er bereits so Treffliches geleistet. Er wendet sich voll Enttäuschung ab von der ernsten Dichtung, für die er tiefe Veranlagung fühlte; seine Begabung scheitert an der Gleichgültigkeit des Publikums.

Denn die Literatur war sein Beruf. Er war Schriftsteller und hatte für eine Familie zu sorgen; er war darauf angewiesen, von seiner Feder zu leben. Er war nicht in der glücklichen Lage, seinen eigenen Ideen und Plänen nachgehen zu können, sie entwickeln und reifen zu lassen und dann einmal durch die Zeit das zu erringen, was ihm der Augenblick versagte.

Er war gezwungen, sich mit seinen Schriften seinen Lebensunterhalt zu verschaffen, und wenn er etwas schrieb, so mußte es Anklang finden, um verkauft zu werden.

Da erinnerte er sich denn, wie eine Reihe von Humoresken und Satiren ihm sogleich bei ihrem Erscheinen den allgemeinen Beifall der Menge eingebracht hatten, wie London ihn als genialen, scharfsinnigen Humoristen gefeiert und die Besten ihn mit Lob überhäuft hatten.

So wandte er sich denn wiederum jenem Gebiet zu, auf dem er sich seine ersten Lorbeeren verdient: er wurde Humorist.

Es beginnt jetzt eine ziellose Massenproduktion. Jetzt erst wurde er zum witzsprühenden, unerreichten Meister des Humors, der mit unübertrefflicher Fertigkeit das Wortspiel handhabt.

Und er war nicht sparsam mit seinem Talent: er vergeudete es geradezu. In wenigen Versen gibt er einen Stoff preis, den ein minder begabter Schriftsteller in vielen, langen Strophen ausgebeutet hätte.

Wie oft geschah es, daß er schreiben mußte, weil die Not an seine Tür pochte! Ist es da ein Wunder, daß wir so viel Unbedeutendes unter seinen Schriften finden?

Es war ihm nicht vergönnt, die Feder ruhen zu lassen, bis der glückliche Augenblick und die günstige Stunde ihm erschien; er mußte schaffen, wenn die Not ihn rief.

Manchmal mögen dann Stunden gekommen sein, wo ihm ein wahrhaft dichterischer Gedanke aufleuchtete. Er ist ermüdet von der Lohnarbeit und dem Frondienst des Spaßmachers: erschöpft von dem Forschen und Suchen nach neuen Einfällen und Witzen. Und in solchen Momenten, wenn er sich abgespannt von seinem Joche freimachte, für Minuten, da schrieb er dann, zu seiner Erholung gleichsam, zu seiner eigenen, stillen Freude, jene Verse nieder, die uns bis heute sein Andenken erhalten haben; das unsterbliche Andenken eines großen Dichters.

So ereignete sich die bittere Ironie, daß jene seiner Werke, auf die er die meiste Zeit und die größte Mühe verwenden mußte, die ihn zu Lebzeiten so bekannt machten, daß diese seinem Nachruhm nicht im geringsten förderlich wurden, ja demselben geradezu am allermeisten schadeten;

während jene wenigen Gedichte, die er sozusagen in den Ruhepausen seiner Arbeit niedergeschrieben, ihm ein unvergängliches Andenken sichern werden.

Hood aber wußte gar wohl, auf welchem Gebiet sein größtes Können lag und worin er Meister war; und dadurch wird die schwere Tragik seines Geschicks noch umso ergreifender.

Sein Gemüt verdüsterte sich immer mehr und mehr.

Seit seiner Jugend war ihm die Not nicht fremd gewesen und das Unglück hatte ihn durchs ganze Leben verfolgt.

Die Natur hatte ihn mit reichen Anlagen des Geistes ausgestattet; allein sie hatte dafür seinen Körper umso kärglicher bedacht. Schwächlich und zart entwickelt von Kindheit auf, regte sich mit den Jahren die vernichtende Krankheit immer stärker; jenes unheilbare Lungenübel, das wie ein böser Bann auf der Mutter des Dichters und ihren Kindern lastete.

Dieses endlose Siechtum, von dem der Kranke keine Erlösung erhoffen durfte als im Tode, diese furchtbare Krankheit muß uns immer vor Augen schweben, wenn wir daran sind, uns verleiten zu lassen, ein ungünstiges Urteil über Hood zu fällen.

Wenn wir die ungezählten Gedichte lesen, die sein Sohn in dicken Bänden gesammelt und herausgegeben hat, so steigt uns unwillkürlich der Gedanke auf, daß es ein recht schwacher, energieloser Mann gewesen sein müsse, der so viel Können und so viel Talent an solche Spielereien vergeudete, die wie Schutt und Geröll die Schätze vor unsern Augen verbergen, die in seinen Werken vergessen ruhen, von niemand gekannt. Man erwartet zuversichtlich, daß er sich trotz alles Mißgeschicks dazu aufgerafft und ein großes dichterisches Werk geschaffen haben würde, um all sein tiefes Wesen darin niederzulegen, für das zwar seine eigene Zeit so wenig Verständnis hatte, das wir aber heute von der sicheren Warte der Geschichte aus scharf erfassen und würdigen könnten.

Ein solches Werk jedoch hat er nicht schaffen dürfen.

Wir sehen Lichtblicke in seinem Leben. Die düstern Schatten schwinden und alles scheint sich plötzlich zum

Besseren zu wenden; selbst seine Gesundheit kräftigt sich mit den äußeren, glücklichen Erfolgen.

Allein schon im nächsten Augenblick bricht das Unglück jäh herein, mit stärkerer Gewalt. Ein Bankrott raubt ihm sein Vermögen, das er mühsam sich erworben; günstige Stellungen, die ihm sein literarischer Ruf eingebracht, verliert er plötzlich wieder und alle Pläne scheitern.

Schon kann er sich nicht mehr vom Lager erheben; er ist gebrochen.

Aber sein edler, wahrhaft erhabener Duldersinn läßt kein einziges hartes Wort über seine Lippen kommen. Voll männlicher Ergebung trägt er seine Krankheit, die düstere Gabe, die ihm das Schicksal mitgegeben.

Und wenn die Frau, deren Los er an das seine gekettet, wenn die Kinder sich zur Ruhe gelegt, nachdem sie die Stunden des Tages der Liebe und aufopfernden Pflege des kranken Vaters gewidmet, dann hebt vielfach erst des Dichters Tagwerk an.

Bis zum Morgengrauen kann man da den gebrochenen Mann zwischen den Kissen sitzen sehen beim trüben Schein der Lampe. Dann zeichnet er mit zitternder Hand seine Karikaturen und schreibt seine übermütig tollen Scherzgedichte nieder, in den schlaflosen Stunden des Schmerzes.

Und dann ging es plötzlich wie ein Notschrei, wie ein Wehruf durch das Land. Der Hunger und die Armut unter den arbeitenden Klassen Englands, unter der Fabriksbevölkerung der großen Industriezentren vor allem, hatte die erschreckendsten Formen angenommen. In Verzweiflung schrie die Menge um Brot.

Bis an das Ohr des kranken Dichters drang der Ruf all dieser ungezählten Massen verlorener Geschöpfe, die rettungslos dem Untergang geweiht waren, die in Not und Elend unter lebenslanger Qual und Arbeit sich aufrieben.

War denn sein eigenes Geschick dem ihrigen gar so unähnlich?

Nein. Nur daß sein eigenes Elend etwas glänzender war, als das ihre; ein wenig von bunten Flittern verhüllt.

Und er lieh ihrem Angstschrei die starke Stimme seiner Kunst, von tiefstem Mitgefühl beseelt.

Denn es muß nochmals als eines der größten Verdienste von Hoods sozialer Dichtung hervorgehoben werden, daß er nicht als Parteimann jene Gedichte schrieb. Und gerade deshalb wirken dieselben so hinreißend, so gewaltig ergreifend, da sich Hood lediglich von den reinen und hohen Zielen des Künstlers und Menschenfreunds leiten ließ und nicht, wie manche vor ihm und so viele nach ihm, die Poesie zur blinden Agitation mißbrauchte.

Solange wahre Menschlichkeit nicht stirbt, solange werden auch diese herrlichen Gedichte leben; und sie werden künftigen Zeiten die Erinnerung bewahren an ihren genialen Schöpfer, den edlen, unglücklichen Thomas Hood, in dessen Brust unsterbliche Lieder schlummerten.

Aber er durfte sie nicht singen; er mußte die Narrenkappe schütteln, um zu leben; er mußte spotten und lachen, während ihn in seinem Herzen ein unheilbares Leid mit tiefster Traurigkeit erfüllte. Und immer und immer wieder zwang ihm die Not ein heitres Lächeln auf; und so scherzte er denn und sang, gleich jenem Spielmann, von dem es im Gedichte heißt:

"Tel foiz chante li joglere
Qu' il est toz li plus dolanz."

WIENER BEITRÄGE

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG

VON

Dr. K. LUICK
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN GRAZ

Dr. R. FISCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN INNSBRUCK

Dr. A. POGATSCHER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER DEUTSCHEN UNIVERSITÄT IN PRAG

L. KELLNER
AO. PROFESSOR DER ENGL. PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT IN CZERNOWITZ

HERAUSGEGEBEN

VON

Dr. J. SCHIPPER
ORD. PROF. DER ENGL. PHILOLOGIE UND WIRKLICHEM MITGLIEDE DER KAISERL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN

XX. BAND

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1905

JOHN HOOKHAM FRERE

SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

SEIN EINFLUSS AUF LORD BYRON

VON

ALBERT EICHLER, DR. PHIL.
(WIEN)

WIEN UND LEIPZIG
WILHELM BRAUMÜLLER
K. U. K. HOF- UND UNIVERSITÄTS-BUCHHÄNDLER
1905

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

K. k. Universitäts-Buchdruckerei „Styria", Graz.

Dr. JAMES MORISON,

dem Gelehrten und nie versagenden Führer
durch das englische Schrifttum und Leben,
dem lieben Freunde der Wiener Seminaristen,

in Dankbarkeit gewidmet.

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist meines Wissens die erste ausführliche kritische Darstellung des Lebens und Dichtens J. H. Freres; sie versucht, ihm seinen Platz in der zeitgenössischen Literatur anzuweisen und die festgestellten Tatsachen auch für das Geistesleben der Nachkommen auszuwerten. Das Werden dieser Dichter-Erscheinung ist bestimmt durch eine Umgebung, deren Charakteristik wir in den Briefen und Memoiren hervorragender Dichter und Kunstfreunde zu Anfang des 19. Jahrhunderts allenthalben deutlich ausgesprochen finden. Die Schreiber dieser Dokumente waren selbst Freunde und Bekannte Freres und das Wertvolle an ihren Schilderungen ist zuletzt immer das Allgemeine: sein Name findet sich übrigens nur bei wenigen an ein paar Stellen. Was etwa in den Haus-Archiven mancher Adelsfamilien noch an vertraulichen Plauderbriefen schlummert, war mir während meines Aufenthaltes in England nicht gegönnt, ans Licht zu ziehen. In solchen Kreisen mag des witzigen Salonmannes öfter und rühmlicher gedacht sein, als in den Zeugnissen, welche die Bibliotheken bieten. Nach ihnen habe ich sein Bild zu zeichnen unternommen: so wird mancher Zug nicht ganz getroffen, mancher ausgewischt sein.

Jene Zeit aber, in der die englischen Dichter noch frei mitsammen jubelten und dichteten und auch außer ihren Poesien sich menschlich geben wollten, die versunkene Zeit, die uns wie ein zweites *"Merry Old England"* anmutet, sie hat mich unserm Dichter vielleicht gerechter werden lassen, als hätte ich ihn nur nach den gedruckten Attesten klassifiziert. Mit solchen Menschen lebt ein Mann nicht und erfreut sich ihrer dauernden Hochachtung, wenn kein echter Kern in ihm steckt.

Dabei hoffe ich jedoch, die literarische Bedeutung des vorzüglichen Menschen nicht zu hoch angeschlagen zu haben. Die schon früher behauptete Beeinflussung des *"Beppo"* glaube ich nun genauer formuliert zu haben; was über *"Don Juan"* in diesem Zusammenhang kurz dargelegt ist, stützt sich auf eingehende Prüfung der andern möglichen Anregungen.

Auf die Beziehungen Lord Byrons zu Frere hatte mich mein hochverehrter Lehrer, Hofrat Prof. Dr. J. Schipper, vor einigen Jahren in seinen Vorlesungen und dann im Seminar als auf ein zu untersuchendes Gebiet hingewiesen; er hat dann meine Arbeit in ihren verschiedenen Gestalten mit liebevollem Auge beobachtet und mir manchen fruchtbaren Rat erteilt, für den ich ihm aufrichtig danke. Seinem Wunsche, auch eine metrische Übersetzung der *"Monks and Giants"* anzufertigen, versuchte ich Rechnung zu tragen, scheiterte aber an der Schwierigkeit, die humoristischen metrischen Künste zusammen mit den Wortspielereien sinngemäß zu übertragen.

Sonst verdanke ich viele Hinweise, die nur der geborene Brite geben konnte, dem vielbelesenen Manne, dessen Namen ich vor dieses Buch gesetzt habe. Möge er — und mit ihm auch die Fachgenossen — bei dem Selbständigen, welches sich in dieser Schrift findet, den guten Willen anerkennen und das Unvollkommene daran nachsichtig beurteilen.

Die sorgsame und treue Mithilfe meines Freundes Dr. L. Brandl bei der Korrektur der Druckbogen hat vieles berichtigt und manche meiner Ansichten erheblich geklärt.

Wien, im Dezember 1904.

Der Verfasser.

Freres Leben und kleinere Originalwerke.

"... far too good for politics
and for winning and loosing places."
Sir W. Scott über Frere an Ellis. 1806.

a) Der Knabe Frere und "The Microcosm".

Nach einem französischen Genealogen stammen die in Suffolk ansässigen Freres von Normannen ab, die Wilhelm den Eroberer auf seinem Kriegszug ins Sachsenreich begleiteten. Diese traditionelle Auffassung ist zwar nicht urkundlich sicher zu stellen, aber gewiß richtig. Die ersten unanfechtbaren Zeugnisse für Ahnen des Dichters stammen aus den Jahren 1212 *(Henry le Frere of Suffolk)* und 1244 *(John le Frere)*. Von einem 1268 bezeugten *John Frere*, Gutsbesitzer im Mittelland, läßt sich dann die weitverzweigte Familie völlig sicher ableiten. Ein 1679 verstorbener *John Frere* erwarb dann von den Cottons in Suffolk einen Familienbesitz *Finningham*, der nachher unter dem Enkel dieses Mannes mit *Roydon Hall* bei *Diss* in Norfolk vertauscht wurde.[1])

Die zahlreichen Zweige des Geschlechts *"le Frere"* schrieben im Laufe der Jahrhunderte und auch gleichzeitig ihren Namen auf die verschiedenste Weise: *Freare, Freer, Frer, Frere, Friar, Frier, Frire, Fryar, Fryer, Fryr.*[2])

Das anglon. *frere* ist sonst zu engl. *friar* übergegangen [wie cuer, quere > quire, brere > briar, entere > entire. u. ähnl. *vgl. N. E. Dict.*] $\bar{e} + r > ai + ə + r$ ist nur über ein zweigipflig gesprochenes $\bar{i} + r$ denkbar, eine Aussprache, die sich in der Tat bei

[1]) Mem., *pag. 3, 4. — The Pedigree of the Family of Frere of Roydon in Norfolk, and Finningham in Suffolk. Compiled by Horace Frere and Arthur Howard Frere. 1899. p. III.*

[2]) *Pedigree etc., p. IV.*

der Mehrzahl der anglou. und me. *-ēre* ausgebildet hat, sofern es betonte Stammsilben waren und nicht Nachbarlaute diese Entwicklung hinderten. Bei unserm Familiennamen hat man mit der alten Schreibung *Frere* auch die entsprechende Aussprache hergestellt, nämlich $\bar{\imath} + r$, die Tanger[1]) auch für jetzt angibt. Sie muß wohl auch für den bis Mitte des 19. Jahrhunderts lebenden Dichter gelten. Nicht beirren darf hiebei, daß Byron in einer Strophe des *Ch. Har.*, die nicht in die endgültige Fassung aufgenommen wurde,[2]) *err : Frere : Grindēr : prefer* reimt, denn diese Reime sind offenkundig unrein.

Die Vorfahren J. H. Freres waren brave und kluge Landedelleute, die durch vorteilhafte Verträge und Heiraten ihren Besitz zu mehren wußten; unser Dichter, dem dieser Sinn nicht fehlte, hat ihn launig in einigen Versen auf das Freresche Wappen besungen.[3]) Spuren wissenschaftlicher Tätigkeit zeigen sich beim Urgroßvater *Edward*, geb. 1680, der als *Fellow* des *Trinity College, Cambr.* in den großen Disputen 1710 für Bentley Partei ergriff. Sein Sohn *Sheppard* war *Fellow Commoner* desselben College, ohne jedoch einen Grad zu erlangen. Aber *John Frere*, des Dichters Vater, war ein fleißiger und begabter Student des *Caius College, Cambr.*; er trat als Preisbewerber mit dem späteren Philosophen Paley zusammen auf, wobei Paley *"Senior Wrangler"*, Frere *"Second Wrangler"* wurde. Obwohl John Frere das Bakkalaureat erlangt hatte, widmete er sich später der Bewirtschaftung seiner Güter. 1768 vermählte er sich mit *Jane*, der einzigen Tochter des Londoner Handelsherrn *John Hookham of Bedington*; sie war eine schöne Frau, die ihrem Gatten nicht nur ein Vermögen an Geldrollen, sondern auch einen Schatz edelster Begabung an Herz und Geist in die Ehe brachte, ohne jedoch sehr praktische Anlagen vermissen zu lassen.[4]) Ihr Gatte war in dem kleinen Kreise seiner Squire-Interessen auch politisch tätig: 1776 f. als *High Sheriff* für Suffolk und 1779 f. als Parlamentsmitglied

[1]) *Engl. Namenlexikon. 1888.*

[2]) By. Wks. P., *vol. II, pag. 79 f.* — Vgl. unten "Beziehungen zu Lord Byron".

[3]) Mem., *pag. 4*, abgedr.; *vgl.* Festing, *pag. 3.*

[4]) Reiche Briefsammlungen, Lese-Aufzeichnungen u. ä. zeigen sie als eine tiefreligiöse, mit gesundem Urteil begabte Natur, deren heißes Temperament sich mit schlagfertigem Witze paarte. Auch metrisch hat sie sich versucht, wie einige im Mem., *pag. 6—9, Anm.*, abgedruckte Proben beweisen. Vgl. auch Festing, a. a. O. *pag. 4.*

für Norwich. Aber trotz seiner anerkennenswerten Tätigkeit für die Grafschaft betrieb er aus Liebhaberei seine Studien weiter und veröffentlichte in wissenschaftlichen Zeitschriften und im *"Gentleman's Magazine"* manchen Artikel. Er ist z. B. der Verfasser des mutmaßlich ersten in England erschienenen Aufsatzes über die Steinzeit: 1797 waren bei Hoxne (Suffolk) Steinwerkzeuge ausgegraben worden, über die John Frere nun in der *"Archaeologia", vol. XIII,*[1]) handelte.

So war also die unmittelbarste Leitung beschaffen, unter der der Knabe mit seinen reichen Talenten aufwuchs: ein wohltuender Gegensatz zu der Jugendzeit eines großen Dichters, dessen Weg er später kreuzte und dem er fruchtbare Anregung mitgab. Keine nervöse erbliche Belastung von Seite beider Eltern, wie sie Byrons trauriges Schicksal war, kein jäher Wechsel in den so nachhaltigen Eindrücken der Kindheit, kein unstätes Wandern — sondern die sichere Luft angenehmer Häuslichkeit, der zarte Duft phantasievoller Bildung, die von Vater und Mutter gleichzeitig und doch verschiedenartig auf ihn eindrang, das waren die ersten Gaben, welche John Hookham Frere geschenkt waren und blieben. Nicht verzärtelt, hat er doch auch nie die bittere Not des Lebens und die verheerende Wirkung menschlicher Leidenschaft, wenn sie ungezügelt hervorbricht, an sich kennen gelernt, hat sich bei aller Selbständigkeit des Geistes und übermütigster Laune doch nie die gute Meinung der Londoner "guten" Gesellschaft verscherzt, denn er war ein glücklicher und wohlerzogener Mann.

Einer Frauengestalt müssen wir mit einigen Worten gedenken, die neben der Mutter früh des Knaben Sinn beherrschte: es ist Lady Fenn, Schwester des Vaters John Frere und Gattin des Sir John Fenn, des verdienstvollen Herausgebers der für die Geschichte der Rosenkriege so wichtigen *"Paston Letters"*.[2]) Die Frau dieses "antiquary" stand ihm an umfassender Bildung keineswegs nach und betätigte diese auch schöpferisch, indem sie als *Mrs. Lovechild* und *Mrs. Teachwell* Kinderfibeln verfaßte, die zu ihrer Zeit allbekannt waren (*"The Cobwebs to catch flies"* u. a.).

---

[1]) *Vgl.* Mem., *pag. 10.*

[2]) Mem., *pag. 11, 188; Dict. of Nat. Biogr. "Paston Letters".*

Mit *Mrs. Barbauld* und *Mrs. Trimmer* darf Lady Fenn als Begründerin dieser Literaturgattung genannt werden, die später von *Miss Edgeworth* auf die höchste Stufe erhoben wurde. Die alte Lady Fenn war ein Gegenstand scheuer Ehrfurcht für die gesamte Landbevölkerung und nicht zum mindesten für ihren kleinen Neffen John, der mit seinen acht jüngeren Geschwistern die unmittelbare Veranlassung zur Abfassung ihrer Kindergeschichten gab. Unser Dichter hat später selbst eine Reihe von Fabeln in Knittelversen für seine Neffen verfaßt — ein Zug rührender Familientradition und Herzensgüte.[1]) Durch *Sir John* und dessen gelehrte Freunde mag der Knabe mit der heimischen Balladendichtung älterer Zeit bekannt geworden sein, für die er zeitlebens große Neigung zeigte uud die auch deutliche Spuren in seinen Werken hinterlassen hat.

J. H. Frere ist geboren am 21. Mai 1769 zu London. Von den Erlebnissen des Jungen wissen wir sonst wenig mehr, als daß er unter steter Aufsicht der Eltern das Jahr abwechselnd in London, Roydon (Suffolk) und Bedington (Surrey) verbrachte; daß er zu Putney eine Vorbereitungsschule besuchte und 1785 auf das alte Adelsgymnasium *Eton* kam. Noch 1844 hat er über seine Schulzeit zu reden gewußt; denn dieser Schule verdankte er nicht nur zahlreiche Prügel, mit denen besonders *headmaster* Davies nicht zu kargen pflegte, sondern auch Tage fröhlicher, jugendlicher Geistesentfaltung und vor allem manchen treuen Freund fürs Leben. Eine dieser Freundschaften konnte auch der Tod nicht zerreißen: die mit dem ein Jahr jüngeren Canning. Der redselige alte Frere hat mit Dankbarkeit die unparteiische, wenn auch harte Zucht in Eton anerkannt, die dem *"Iron Duke"* ebenso zu teil wurde wie einem schlichten Kaufmannssohn. Und die Art der Charakterbildung und Geistesübung, wie sie in Eton damals gepflogen wurde, nämlich weniger Kenntnisse in den Menschen hineinzupfropfen, als ihn vielmehr nur — oder besser eben — zu befähigen, in seinem künftigen Beruf, er möge sein, welcher er wolle, sich die nötigen Kenntnisse und Fertigkeiten zu erwerben und entsprechend auszunützen, diese

[1]) Siehe unten S. 37, o.

Art hat Frere stets für die richtigste und beste gehalten.[1]) Beschränkt hat er sich allerdings darin gezeigt, daß er als Mittel zu dieser Bildung nur die klassischen Sprachen und die Mathematik für unbedingt nötig erachtete und alle andern Wissenschaften als selbständige Unterrichtsfächer ausschloß.

Freres erste literarische Betätigung fällt in seine Etoner Tage und ist aus den Freuden und Leiden der Schulwelt hervorgegangen. Mit Canning und andern gab er nämlich eine Schülerzeitschrift *"The Microcosm"* heraus. Die periodisch erscheinenden Nummern wurden angeblich von einem *Mr. Griffin* (= Greif) jeden Montag vom 6. November 1786 an ausgegeben. Die Aufsätze und *jeux d'esprit* beschäftigen sich ursprünglich nur mit der im Titel angedeuteten kleinen Schulwelt Etons, aber es zeigen sich auch schon deutliche Ausblicke auf die große Welt der Literatur und Politik, in der so bald ein und der andre der jungen Leute eine Rolle spielen sollte.[2]) Das Blatt erregte durch seine gelungenen Artikel auch außerhalb des Gymnasiums berechtigtes Aufsehen und hatte eine Reihe von Nachahmungen zur Folge.[3])

Die Eröffnungsnummer, die ganz ernsthaft dem headmaster *Davies* gewidmet war, hatte der Häuptling der Schar, ein gewisser *John Smith* verfaßt. In humoristischem Stile waren hier die Zwecke des *Mr. Griffin* auseinandergesetzt, die übrigens auf ganz ernste und beherzigenswerte Ziele lossteuerten.[4]) Jeder Nummer ist ein lateinisches Zitat vorangestellt, dem eine anerkannte oder erst für den Zweck verfertigte englische Übersetzung folgt; die Ausdeutung des Mottos ist natürlich meist ironisch. Von den Aufsätzen

---

[1]) Vgl. Mem., *pag. 16, 17,* wo oft recht moderne Anforderungen anklingen.

[2]) Vgl. Microc., *pag. 4: "Thus then I, Gregory Griffin, sally forth in thir our lesser world, to pluck up by the roots the more trifling follies, and cherish the opening buds of rising merit"* und *ibid. pag. 10, 14 etc.*

[3]) So *"The Miniature, a periodical paper by Salomon Grildrig", 1804–1805; "The Salt-Bearer", 1820–1821; "The Etonian", 1820–1821; "The Phoenix"; "The Kaleidoskope"* u. v. a.

[4]) The Microcosm, *ed. by G. Griffin, 2nd Edition, 1787.* — Auswahl gibt H. Morley in Parod. Burl., *pag. 60—139;* Freres Beiträge siehe Wks. *II, 1—32.*

verdienen besonders die Cannings einige Aufmerksamkeit. Der erste handelt vom Fluchen, *"the noble art of Swearing"*. In allen Lebensaltern und Ständen findet er diese *"hinge of conversation"* verbreitet, deren Anstößigkeit er dadurch zu entschuldigen sucht, daß sich die wenigsten Leute wirklich etwas Arges dabei dächten. Damit diese echt englische Kunst indessen nicht aussterbe, gibt er komische Bücheranzeigen heraus [Swiftischer Kunstgriff in der Satire], in denen *"The Complete Oath Register"*, *"Sentimental Oaths for the Ladies"* etc. prangen.[1]) — Nicht unwichtig ist Cannings Gedicht *"The Slavery of Greece"*, 93 Heroic Verses, die trotz vieler traditioneller Phrasen die geknebelte Freiheit des modernen Griechenland im Gegensatz zu dem offen entfalteten politischen und künstlerischen Leben der klassischen Zeit besingen: ein hochgestimmter Trauergesang des erwachenden Philhellenismus.[2]) — Leichtsatirischer Art sind die Klagen eines *Etonian* über *"Old Jokes, Gentlemen who are fond of them"* etc. in Form eines "Eingesendet". Der Schulknabe klagt über einen behäbigen Country Squire, der ihn zwar häufig zum Essen ladet, dabei aber die abgeschmacktesten und regelmäßig wiederkehrenden Anspielungen auf die Rutenstrafen in Eton, die schmale Kost daselbst auftischt. [Die bestehenden Übel der Schule werden also doch erwähnt und so satirisiert.] Diese Vorliebe mancher älteren Leute, uralte Späße vorzubringen, wird dann allgemeiner erörtert, wie er selbst zugibt, wohl ohne großen Nutzen in dieser Sache, denn *"people will be just as fond of their 'little jokes and old stories', as if I had never combated their inclination"*. So schließt er mit dem guten Rat, man solle — wie Seine allerchristlichste Majestät, um der allgemeinen Unzucht zu steuern, eine Anzahl öffentlicher, genehmigter Bordelle errichtete, von denen er gute Einnahmen bezog — ein *"Licensed Warehouse of Wit"* schaffen, wo er den Verkauf von *jokes, jests, witticisms, morceaus* etc. als alleinig befugter Patentinhaber leiten werde. Ankündigungen im Krämerstil schließen den Artikel (*"Epigramms, that want nothing but the sting, . . . Rebusses and Acrostics, that*

[1]) Microc., *pag. 13—24.*
[2]) Ibid. *pag. 62—64.*

will be complete with the addition of the name only, . . . Jokes of all kinds ready cut and dry, . . . Most money given for old jokes!")[1]) — Ein höchst anregender Gedanke, der des Autoritätsglaubens in poetischer Kritik, ist von Canning in einem Artikel behandelt, der anfangs ganz ernst klingt. Milton und Shakespear *[sic!]* seien durch diese Zeitschriften-Kritiken allgemein bekannt geworden, auch die *"ruder graces and more simple beauties of Chevy Chace"* seien dort propagiert worden. Daher will auch der "Microc." sein Publikum auf ein Denkmal aufmerksam machen, das genügend bekannt und beliebt zu werden vollauf verdient. Dieses *"Epic Poem"* wird nun weitläufig parodistisch kommentiert: es ist der *"Nursery Rhime of the Queen of Hearts"*. Da werden nun in gelungener Weise absurde Einwände, die gar niemand gemacht hat, mit eisernem Ernste kritisch widerlegt. Die grenzenlose Einfachheit und Klarheit der zwölf Kinderverse, die der Verfasser den gekünstelten Schildereien Ovids bei weitem vorzieht, wird mit Sticheleien auf die Balladenliebhaber gepriesen. Die klassische Literatur liefert für Ästhetik und Logik reichliche Beispiele; leider kann der Rezensent den Namen des Verfassers nicht nennen.[2]) Hieran schließen sich kurze satirische Bemerkungen über ein Bild, das Karls II. Versteck in der Königseiche darstellen soll, wobei aber seine mächtige Perücke und die drei in den Ästen schwebend aufgezeichneten Kronen unbedingt die recht harmlos aussehenden Verfolger auf ihn aufmerksam machen müßten.[3]) — In einer andern Nummer

---

[1]) Ibid. *pag. 77–89.*

[2]) *Pag. 129–147;* zur populären Verwendung der Kartenfiguren vgl. Pope, *"The Rape of the Lock" III, 87 ff.* (einfach personifizierend); dann den parodistischen Vergleich am Schlusse von Fieldings *"Tom Thumb" (Act III, Sc. X):*

"So when the child whom nurse from danger guards,
Sends Jack for mustard with a pack of cards,
Kings, queens, and knaves, throw one another down,
Till the whole pack lies scatter'd and o'erthrown;
So all our pack upon the floor is cast,
And all I boast is — that I fall the last."

Die köstliche Verwendung desselben Motivs wie im Microc. in *"Alice's Adventures in Wonderland"* ist wohlbekannt.

[3]) *Pag. 147, 148.*

bespricht Canning die unangenehmen Folgen der Neugierde, besonders der durch Eitelkeit hervorgerufenen, wenn nämlich die Leute sich selber gern loben hören möchten. Dann satirisiert er seine "Mitbewohner der kleineren Welt" mit Hinweis auf die Erfolglosigkeit, mit welcher sie Gregory Griffins Person zu entdecken suchen. (Nicht besonders gelungen.)[1])

Einen breiteren Raum muß ich der Besprechung des von Canning gezeichneten *"Letter from H. Homespun"* gestatten, *"containing a complaint against prejudices ill-founded and injurious to anybody of men, — particularly those which are directed against Taylors and Weavers. — Analogy between the Art of Weaving and the Art of Poetry. — Proposals for drawing all Metaphors of the Loom from our home Manufactures. — Mr. Griffin's opinion on the letter of his correspondent, and his enforcement of Mr. Homespun's advice"*. Da es schon so viele anerkannte Ausdrücke gebe, die von der Weberei auf die Dichtkunst übertragen worden sind, meint der mit klassischer und schöner Literatur nicht unbekannte Mr. Homespun, könnten noch viel mehr solcher termini technici übernommen werden. *"Thus . . . might not the flowery smoothness of Pope be aptly enough compared to flowered satin? . . . And who would dispute the title of Homer to Everlasting? For Shakespeare, indeed, I am at a loss for a comparison, unless I should liken him to those shot silks, which vary the brightness of their hues into a multitude of different lights and shades; . . . to say nothing of Nature's loom, which is set to work regularly on the 1st of May, to weawe variegated carpets for the lawns and landscapes. . . ."* Bei der Auswahl solcher Fachausdrücke und Bezeichnungen von Webereiprodukten müßte die heimische Industrie besonders berücksichtigt werden, um die Konkurrenz des Auslands zu hemmen. Mr. Griffin steht ganz auf Seite des Briefschreibers und empfiehlt den Mitarbeitern des "Microc.", sich in Oden solcher Ausdrücke zu bedienen. Die Causerie ist recht witzig, wenn auch vielleicht etwas zu breit angelegt; für uns ist sie literarhistorisch bedeutsam als Vorläufer jenes fingierten Handwerkerpaares *Whistlecraft*, das Frere später mit ähnlicher Tendenz in Fachausdrücken über hohe Dinge reden ließ

[1]) *Pag. 201—214.*

und dadurch einen großen Teil seiner komischen Wirkung erzielte.[1]) – Auch der nächste Beitrag Cannings ist literaturgeschichtlich nicht uninteressant; denn er enthält Vergleiche zwischen Roman und Romanze, wobei wie als Vorarbeit zum *"Anti-Jacobin"* die sentimentalen Romane gründlich verspottet werden: Unnatur sei das Hauptmerkmal für Romanze und Roman, meint der Autor; die erstere stehe allerdings gegen letzteren darin zurück, nicht so schöne alliterierende und spannende Titel zu haben, wie z. B. *"Lydia Lovemore"* oder *"Amours of the Count de D— and L—y —"* etc. Merkwürdigerweise nimmt der junge Schreiber jedoch Partei für *"Grandison"*, den er als Ideal dem "jugendgefährlichen" *"Tom Jones"* bei weitem vorzieht. (Schiller und Goethe, die in *"Kabale und Liebe"* und *"Stella"* wahrlich genug Richardson durchblicken lassen, wurden von denselben Leuten verhöhnt, wie wir bald sehen werden.)[2]) — Eine Liste von Büchern [das alte Motiv!], die den pädagogischen Zwecken des Verfassers entsprechen und den Lesern Ersatz für die phantastischen Romane bieten sollen, folgt dem Versprechen gemäß nach wenigen Nummern: es sind aber Kindermärchen, so daß sich vieles, was früher ernst geklungen hat, als schalkhaft herausstellt. Die wohlbekannten Namen *"Thomas Thumb"* und *"John Hickathrift"* tauchen auf; der erstere wird mit Ulysses, der letztere mit Achilles verglichen; die Iliade reicht trotz aller Schönheiten und Parallelen, die griechisch ausführlich zitiert werden, an diese echt englischen *"Nursery Tales"* nicht heran.[3]) Die Naivität wird köstlich satirisiert, das Ganze erinnert an die Analyse des Nursery Rhime (vgl. oben S. 7); beide Artikel scheinen mir durch eine alte Parodie angeregt zu sein, die ein Dr. Wagstaffe (laut handschriftlichen Vermerks im Exemplar des Brit. Museums) 1711 veröffentlichte: *"A Comment upon the History of Tom Thumb"*, worin Addisons Analyse der *"Chevy Chace"* im *"Spectator"*

---

[1]) *Pag. 251—260. Vgl.* auch Fieldings *"Tom Thumb"*, II. Sc. VII, wo eine Zeile aus Tates *"Injured Lore"* im Texte parodiert ist, wozu es in der Anmerkung heißt: *"Which line seems to have as much title to a milliner's shop as our author's to a shoemaker's."*

[2]) *Pag. 294—306.*

[3]) *Pag. 339—350.*

verspottet wird. Auch Fieldings *"Tom Thumb the Great"* mag durch seinen Titel und das Milieu mitgearbeitet haben. Eine gewisse höfische Überlegenheit über die alte Volkspoesie werden wir auch in Freres Hauptwerk antreffen. — Schwach ist eine Klage des Herausgebers, der ratlos scheint, was er aus der Menge des gelieferten Stoffes auswählen soll, wobei man durchschimmern sieht, er habe eben diesmal keinen gehabt.[1]) Lustiger weiß Canning in einem *"Letter from Nobody"* Personifikation und grammatische Bedeutung des Wortes *"Nobody"* beständig zu verwechseln.[2])

Am 30. Juli 1787 erschien die letzte Nummer des "Microcosm"; in der vorletzten war (von Canning) schwere Krankheit Mr. Griffins gemeldet und ein kurzer Lebensabriß eines normalen englischen Schuljungen (d. h. eben Mr. Griffins) mit guter Ironie entworfen worden, der dann endlich in Eton *"sucked the milk of Science"*. Nun wird berichtet: *"Gregory Griffin is no more"*. Unter rührenden Gesprächen ist er verschieden und seine Freunde veröffentlichen seinen letzten Willen. Seinen Leib vermacht er der Presse, seinen Geist der Fassungskraft der Leser; seine *"worldly effects"* vererbt er den Freunden, d. h. alle mit A gezeichneten Artikel dem John Smith, alle mit B dem G. Canning, mit C dem Rob. Smith, mit D dem John Frere etc. Der wahre Grund zur Auflösung war der Abgang des Chefredakteurs J. Smith aus Eton; Canning und Rob. Smith verabschieden sich übrigens auch in einem warmen und dankbaren Nachwort von ihren Lehrern.[3])

An der charakteristischen Figur Cannings habe ich das ganze Werk im wesentlichen erläutern, aber nicht erschöpfen können. Ernste Aufsätze, in denen sozialpolitische oder moralische Themen mit Anlehnung an Autoritäten und häufig unangenehm frühreifem Urteil behandelt sind, stören zuweilen den jugendlichen Sinn der heiteren Artikel, die von R. Smith, Lord H. Spencer u. a. geliefert wurden und denen Cannings nicht nachstehen. Hervorzuheben sind noch ein

---

[1]) *Pag. 359—368.*

[2]) *Pag. 378—387.* Morley druckt in Parod. Burl. diesen Brief trotz der Canning zugehörenden Chiffre sonderbarerweise nicht ab.

[3]) Microc., *pag. 433—450.*

satirischer Beitrag über den Stolz, namentlich den Adelsstolz, wobei Mr. Griffins Stammbaum mit beständiger Anspielung auf den Vogel Greif besprochen wird;[1]) dann eine merkwürdig sentimentale Geschichte *"Frederic"*, die aufopfernde Freundschaft als Motiv durchführt und ganz ernst gemeint scheint;[2]) auch eine Parodie auf übertrieben durchgeführte metrische Kommentare findet sich.[3]) J. Smith handelt über die Regierungsformen und spricht sich für allgemeinen Frieden und idyllische Bedürfnisse aus [Leitmotiv der moralischen Wochenschriften!];[4]) oder er erörtert den Begriff des Genies, wobei er Clarendon in Schutz nimmt.[5]) Erwähnenswert erscheint mir eine ernste Abhandlung über Übersetzungen. Da meint R. Smith, die wahren Feinheiten des Lateinischen würden erst durch sie verständlich; aber: *"There is besides, a higher gratification reserved for our curiosity than the comprehension of a favourite author. We have by a closer attention to the niceties of idiom, an opportunity of observing what analogy subsists between the languages and the characters of nations; and what a strong, though to the vulgar eye invisible link runs through the fundamental principle of all languages, notwithstanding the difference of manner, age and all the contingencies which have contributed to their formation."* Sind das Spuren des *Thesaurus Septentrionalis?*[6]) Derselbe Verfasser verficht einen von dem Freres und Cannings (vgl. die betreffende Anekdote in dem Mem., *pag. 17, 18*) verschiedenen Standpunkt bezüglich der Bildung und ihrer pädagogischen Grundlagen, wenn er sagt: *"But though classical knowledge is an essential part of a liberal education, it by no means comprehends the whole of it; nor does it follow, that a man who is totally devoid of it, may not fulfil with the greatest propriety the social as well as moral duties. It must be obvious to the eye of the most superficial observer, that all capacities are not adapted to the same path of study; and on that account the idea of loading the mind indiscriminately with what it can neither relish nor digest, is so palpably misconceived, as hardly to require confutation."* Die oben (S. 4, u.) angedeuteten Ansichten Freres teilt er also

---

[1]) *Pag. 91—100.* — [2]) *Pag. 215—228.* — [3]) *Pag. 239—250.*
[4]) *Pag. 261—274.* — [5]) *Pag. 307—319.* — [6]) *Pag. 320—328.*

nur in Bezug auf die praktische Geistesvorbildung, hat jedoch andre Anschauungen über die unbedingt dazu nötigen Mittel.[1])

Leicht parodistisch ist ein von Capel Loft herrührender Essay über den *"Middle Style"*, den er von Aristoteles bis Addison verfolgt und in Form einer Verteidigungsrede mit den entsprechenden Formeln der Prozeßsprache befürwortet.[2])

John Smiths Auseinandersetzung über philosophische Systeme und deren überspannte und vorgespiegelte Grundsätze steht auf der Stufe der Eudaimonisten, leidet indessen an großer Unreife; so ist das Urteil über Sokrates einfach zu kassieren.[3]) — Ein von einem gewissen Mellish geschriebener Beitrag über die Gewohnheit lehnt sich eingestandenermaßen an Montaigne an, bringt aber einige hübsche originelle Beobachtungen über Mißbräuche in England bei. Wir glauben den *"Anti Jacobin"* zu lesen, wenn wir hören: *"It has been observed, that lying and perjury are not vices with the French, but only a way of speaking."*[4])

Diese noch 1787 gesammelt erschienene und fünfmal aufgelegte Schülerzeitung ist an und für sich als erste ihrer Art in Eton wichtig; literarisch bedeutsam als parodistische und ernste Nachblüte der moralischen Wochenschriften, denen sie besonders durch gemütvollen Humor und den Verkehr mit den Lesern gleicht, zeichnet sie sich wie jene durch gesunde unpersönliche Satire allgemein-menschlicher Schwächen und Modekrankheiten in der Literatur aus. Uns ist sie aber auch als Zeugnis für den Charakter des Kreises, in dem der achtzehnjährige Frere lebte und zu wirken begann, von Interesse. Jene elegante Ironie, die mit feinem Lächeln von der Höhe klassischer Bildung freiwillig den Weg in niedere Sphären findet, um von hier aus mit gutmütigem Spott alles zu beleuchten, was sie als Unnatur erkannt hat, steht hier schon als Stilart vor uns: beim ausgereiften Dichter finden wir sie wieder. Der Rezensent,[5]) der den *"Microcosm"* nicht des Wiederabdrucks

[1]) *Pag. 369—377.* — [2]) *Pag. 398—406.*
[3]) *Pag. 412—421.* — [4]) *Pag. 422—426.*
[5]) *The Edinburgh Review, vol. 135 (1872), pag. 474, 475,* gelegentlich der ersten Ausgabe der Werke Freres, 1871 (in 2 Bänden).

wert hält, wird der Sache nicht gerecht und zeigt geringes literarhistorisches Verständnis; besser erkennt die Bedeutung dieser leichten Blätter ein andrer, der den Hauptwert mit folgenden Worten charakterisiert: *"self-acquired general knowledge to which its contents bear witness, and ... mental energy which prompted them to put forth their powers in such work at the critical age of seventeen or eighteen."*[1]) Mit der Ergänzung des humoristischen Elements kann ich mich diesem Urteil völlig anschließen.

Wie fügt sich nun das Bild des jungen Frere in diesen Rahmen ein? Er ist mit fünf Aufsätzen am "Microc." beteiligt, wobei indes nicht ausgeschlossen ist, daß er da und dort noch Kleinigkeiten beigesteuert hat; sein nahes Verhältnis zu Canning läßt dies sogar annehmen, denn später arbeiteten die beiden als untrennbare Einheit am *"Anti-Jacobin"* mit, ohne ihr geistiges Eigentum äußerlich zu scheiden.

Freres erster Artikel behandelt *"The Love of Fame"*, die Triebfeder zu allen patriotischen und heldenhaften Taten, aber auch, wie er meint, zu allen Niederträchtigkeiten. Sehr wenige Epitaphe seien in englischer Sprache verfaßt worden, die nicht einen Feldherrn, Krieger, Staatsmann u. a. zum Gegenstand hätten; er rühmt nun dagegen das Lobeswort auf einem Dorfgrabstein, das im Yorkshire-Dialekt den Lebenslauf eines Bauern schildert. Dessen schlichtes Heldentum stellt Frere weit über das eines Generals, der mit 100.000 Gefallenen einen Sieg erfochten hat. Das Motiv der Friedensliebe ist nach dem *"Spectator"* durchgeführt, doch ist Ironie gegen Grays *"Elegy written on a Country-Churchyard"* nicht zu verkennen. Daran schließt sich ein launiger Diskurs, ob die schlechten Eigenschaften der oberen Stände die unteren verderben oder umgekehrt. Der Verfasser entscheidet sich für letztere Annahme auch bezüglich der Ruhmsucht. Diese richte sich übrigens auch nach Sitten und Moden der Zeit: jetzt sei der beste Weg, berühmt zu werden, eine Partei! Die Stellung hinter einer Menge andrer Parteigenossen erklärt Frere durch das Ziffernzuschreiben,

[1]) *The Quarterly Review, vol. 132 (1872), pag. 30,* Rezension derselben Ausgabe.

wodurch die Zahl nicht nur an sich vermehrt wird, sondern auch die andern Ziffern an Stellenwert gewinnen. Ein ernstes Gedicht in vier- und fünftaktigen Couplets (mit zuweilen gekreuzten Reimen und einmaligem Dreireim) behandelt dann zum Schlusse das uns aus Grillparzer geläufige Thema: "Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt." Aufsatz und Gedicht sind indessen trotz guter Stellen etwas lehrhaft und trocken.[1]) — Das gleiche gilt von einer Abhandlung *"Unity of Design in the Structure of a Poem. — Allusion to local circumstances censured. — Poetry being defined to be an universal language"* etc. Ein umfangreicher Apparat wird zum Beweis aufgeboten: alle poetischen Mittel, die nur für ein Volk oder eine Zeit verständlich wirken, werden zurückgewiesen; die Poesie als Universalsprache gepriesen; die Verwendung von *"expressions and allusions drawn from the meanest mechanical employments"* wird als undichterisch besonders gerügt. Die Gedanken sind zum Teile Vorläufer romantischer Ideen (Poesie als Universalsprache und Stil aus der Zeit heraus), zum Teile werfen sie ein Licht auf Freres Begriffe von echt klassischer Dichtung und der Tendenz seines Hauptwerkes. Ob Herder, der Vater der Romantik, jene ersterwähnten Gedanken beeinflußt hat, ist zu bezweifeln, da Frere mit deutscher Prosaliteratur damals wohl noch nicht so nahe bekannt war.[2])

Philologischer Natur ist auch der Artikel Freres *"On Language — the causes which contribute to the improvement or alteration of it. — The progress of the English Language."* Hier liegt uns ein hübsches Zeugnis für die frühe philologische Begabung unsres Dichters vor, die gepaart mit romantischen Ideen erscheint: *"It is a favourite amusement with me, . . . to adopt a maxim established in any single instance, to trace its influence where it has operated undiscovered; to examine the secret springs by which it has worked; and the causes which have contributed to their concealment."* Das ist Friedrich Schlegels Methode! Etwas kindisch muß es uns

[1]) Microc., *pag. 37—50;* Wks. II, *pag. 3—11.*
[2]) Vgl. Microc., *pag. 101—114;* Wks. II, *pag. 11—18.*

dagegen anmuten, wenn er laienhafte Ansichten für den Sprachgebrauch ersprießlicher hält als gelehrt-fundierte, wobei er doch selbst die kleinste Änderung, die der einzelne an der Sprache vornimmt, als *"highest vanity"* bezeichnet. Sonst erklärt er allerdings den Sprachgebrauch für den Hauptfaktor in der Entwicklung einer Sprache. Die Geschichte des Englischen leitet er ganz richtig aus den historischen Einflüssen der normannischen Eroberung und noch mehr der französischen Kriege ab, verteidigt Chaucers romanischen Wortschatz und seine Ausgleichssprache gegenüber den für die Allgemeinheit schwer verständlichen Landschaftsdichtern (wie Gawain Douglas u. a.). Ganz richtig erklärt er auch die lange "Barbarei" der englischen Sprache aus dem lange getrennt geführten Dasein der Einzelmundarten; spät erst trat die Belebung der englischen Literatur und Sprache infolgedessen ein, dafür blieb aber Britannien von der *"pedantry"* verschont, die zur Humanistenzeit alle festländischen Sprachen überflutete. Diese Auslassungen sind durchweg ernst und, wie man sieht, mit richtigem Blick ausgeführt.[1])

Mit dem Sprichworte *"that the mind of man is not framed for happiness"* beschäftigt sich Frere in einer weitschweifigen Erörterung. Er führt eine Parallele zwischen Volksbildung im allgemeinen und der Entwicklung des individuellen Geschmacks durch: im Kindesalter der Völker (wieder ein beachtenswerter Anklang an Herders Aufsatz von den "Lebensaltern der Sprache"!) findet er Sinn für Buntheit, aber auch unbedingten Autoritätsglauben, d. h. Urteilslosigkeit; das Jünglingsalter der Menschheit meint, ungemessenes Recht auf selbständige Beurteilung zu haben, verfällt also ins andre Extrem, bis das reife Mannesalter den weisen Mittelweg einschlägt. Der heutige Verfallszustand sei nur der Hinwegtäuschung über die eigene Unüberlegtheit zuzuschreiben: in Wirklichkeit wolle man die Mißerfolge Fehlern der menschlichen Natur zuschreiben und sich so entlasten. Auf dieses Streben führt Frere auch die verschiedenen Utopien zurück (Bacon, Morus, Spenser, ja selbst Milton) — logisch führt also der jugendliche

[1]) *Pag. 183—190;* Wks. II, *pag. 18—22.*

Verfasser den eingangs aufgestellten volkstümlichen Grundsatz *ad absurdum:* aber das Ganze ist allzu trocken und aufgebauscht.[1])

Nur der letzte Beitrag Freres ist des Geistes Werk, den wir in seiner Originaldichtung hervorheben werden. Schwerfällig-ernst beginnt er und bedauert die gelegentlichen Flecken in glänzenden Kunstwerken mehr als vollständige Stümpereien. Doch bald stößt er glücklich von diesem sandigen Ufer ab und plätschert fröhlich im feinen Humor herum. Er läßt sich vom Mr. Griffin einem Herrn mit *"very serious countenance and exceeding foul linen"*, also einem verkannten literarischen Genie vorstellen, das eine welterschütternde Entdeckung gemacht haben will. Er befürchtet nämlich, daß die französische Kritik, vornehmlich Voltaire, den Ruf Shaksperes ganz untergraben könnte; denn wenn der Franzose auch manchmal von Shakspere borge, so verdamme er ihn doch — und nicht mit Unrecht — als Schriftsteller einer barbarischen Zeit, denn sein niedriger Humor und die Verletzung der drei Einheiten verdienen das ja. Der verbummelte Kerl schlägt nun die abenteuerlichsten Mittel zur Behebung dieses Übelstands und andrer vor. Endlich gipfeln die Ausführungen des Projektenmachers in der Erfindung eines neuen Reimwörterbuchs. Dieses soll gleich je nach der Dichtungsgattung bestimmte Reim- und Wortgruppen sachlich vereinen. Z. B. ein Spottgedicht auf einen Geistlichen: — *musty:* — *rusty,* — *college:* — *knowledge,* — *Farce on:* — *Parson,* — *vicar:* — *liquor,* —*ease:* — *fees,* — *fire:* — *squire,* — *tale:* — *ale,* — *spouse:* — *carouse,* — *breed:* — *feed* u. ä. [Satire auf vorhandene schablonenhafte Gelegenheitsdichtung].[2]) So hat also auch Frere die lachlustigen Leser der Zeitschrift auf ihre Rechnung (*2 d* die Nummer) kommen lassen. Die Vorahnung seiner kritischen Tätigkeit ist in diesen Versuchen des "Microc." noch unreif und tastend, aber doch deutlich zu erblicken.[3])

---

[1]) *Pag. 284—293;* Wks. II, *pag. 22—27.*

[2]) *Pag. 388—397;* Wks. II, *pag. 27—32;* Parod. Burl., *pag. 134—139.*

[3]) Vgl. auch *Quart. Review, vol. 132, pag. 32.*

b) Universitätszeit. — Diplomatische Anfänge. — "The Anti-Jacobin."

1788 verließ Frere Eton und bezog Caius College, Cam., wie sein Vater, errang 1792 das Bakkalaureat und 1795 den Magistergrad, ja wurde sogar Fellow des College; als solcher erhielt er, wie schon früher, mehrere Preise für prosaische und poetische Arbeiten. Beachtenswert für den jungen Anhänger William Pitts ist der lateinische Essai, der ihm 1792 den *Member's Prize* verschaffte: *"An morum emendationem et virtutis cultum in nascenti Sinûs Botanici republicâ sperare liceat?"* Frere steht hier unter dem starken Einfluß von Adam Smith, durch dessen *"Wealth of Nations"* die Grundlage der damaligen englischen Kolonialpolitik (gegen Amerika) theoretisch zerstört worden war. Dem Mangel gesunder Handelspolitik und der allzu schroffen Ausübung souveräner Rechte schreibt Frere auch in diesem Sinne den Verlust Amerikas zu. Für Botany Bay erhofft er solange keinen Handelsaufschwung, als der ostindische Handel ganz in Händen der Company liege. Er warnt vor allzu langer Handhabung der Kriegsgesetze gegen die Sträflinge in Australien, wo doch das einfache Leben und die Abwesenheit so vieler Versuchungen leicht natürliche Tugenden unter den Strafkolonisten zur Entfaltung bringen könne. Das religiöse Leben der Sträflinge, wovon die amtlichen Berichte nichts erwähnen, behandelt er in etwas breiter Weise und verspricht sich davon entschiedene moralische Vorteile. Die einleitende historisch-vergleichende Darstellung antiker Kolonialverhältnisse weist die Unterschiede zwischen jenen und den modernen Zuständen richtig nach; zum Schlusse bezieht sich der Verfasser ausdrücklich auf Adam Smith und zollt ihm berechtigtes und begeistertes Lob.[1]) Wir werden sehen, daß Frere auch späterhin den Kolonialbestrebungen Verständnis entgegenbrachte.

Nach Beendigung der Universitätsstudien schlug Frere die diplomatische Laufbahn ein, und zwar im Foreign Office unter Lord Grenville. 1796 wurde er als Vertreter

[1]) Mem., *pag. 18, 19;* Wks. II, *pag. 46–54* (abgedruckt).

von *West Love (Cornwall)* ins Parlament gewählt. Von Jugend auf war er ein überzeugter Anhänger des großen William Pitt, dessen Politik er zeitlebens mit persönlichem Eifer vertrat, dem er zugetan war wie irgend einer; noch als alter Mann pries er ihn als Grundleger vieler zur Zeit seiner ersten politischen Tätigkeit noch unreif erscheinender, aber später durchgeführter Maßregeln.[1]) Damals war Pitt fast zehn Jahre Leiter des Ministeriums gewesen. Kurz vor Ausbruch der Revolution besuchte Frere Frankreich und war — wie sein Vater[2]) — von den schweren Folgen der Umwälzung überzeugt. Nach seiner Rückkehr nahm er den Umgang mit Canning, von dem er durch dessen Übersiedlung nach Oxford getrennt worden war, wieder auf. Fürderhin verband ein so inniges Verhältnis diese beiden Männer, daß wir sie auch in literaturgeschichtlicher Darstellung, solange sie nebeneinander wirkten, schwer auseinander halten können. Cannings Onkel war ein starrer Whig, in dessen Haus Fox, Burke, Sheridan und andre Oppositionsmänner verkehrten. Aus jener Zeit besitzen wir auch ein paar Gelegenheitsgedichte Cannings, die er in launigen vierhebigen Couplets auf seine whiggistischen Bekannten (besonders Damen) verfaßte.[3]) Trotz der schmeichelhaften Anträge, die man dem jungen, talentvollen Manne machte, falls er endgültig ins Lager Fox' einrücken wollte, ging er nach dem Ausbruch der französischen Revolution seine eigenen Wege, die ihn zur Anerkennung Pitts führten.[4]) Frere vermittelte die Vorstellung des Freundes bei dem allgewaltigen Minister und Canning wurde alsbald dessen erklärter Liebling. Mit heißer Sorge verfolgten die beiden Freunde dann durch all die bösen Jahre, in denen England allein dem erobernden Korsen gegenüberstand, Pitts gründliche Politik, deren Finanzen unerbittlich zum weisen Endzweck eingetrieben wurden. Noch in den Vierzigerjahren wußte der hochbetagte Frere viel davon zu erzählen.[5])

---

[1]) Mem., *pag. 75, 76.*

[2]) Mem., *pag. 27.*

[3]) Abgedr. Parod. Burl., *pag. 142—145.*

[4]) Will. Godwin, der Schwärmer, soll dabei nicht ohne Einfluß auf ihn gewesen sein, wie Morley, Parod. Burl., *pag. 149, 150,* behauptet.

[5]) Mem., *pag. 25—31.*

Nicht nur in ihrer amtlichen Stellung jedoch — seit 1796 war Canning *"Under Secretary of State for Foreign Affairs"* — waren die Freunde emsig für Pitt bemüht, sondern sie unternahmen auch als Privatleute, wiewohl im Einverständnis mit dem Minister, in Verbindung mit andern jüngeren Parteigenossen, ein Kampfblatt herauszugeben. (Ein wenig war Frere also schon von seinem freisinnigen Grundsatz, die persönliche Überzeugung müsse unabhängig vom Anschluß an eine Partei sein, zurückgekommen.)[1] Die Zeiten der absoluten Freiheitsschwärmerei waren für viele anfängliche Anhänger der französischen Revolution vorbei: man erkannte die Zügellosigkeit der Masse, sah diese Masse sich wiederum einem überlegenen Manne beugen, der England mit seiner "Bolognesischen Armee" gedroht hatte, aber sich zurückziehen hatte müssen. Den noch vorhandenen Anhängern der *"Jacobins"* in Britannien, mit denen die Whiggisten immer mehr identifiziert wurden, sollte nun ein patriotisches Tory-Organ entgegentreten. Am 20. November 1797 erschien die erste Nummer des *"Anti-Jacobin or Weekly Examiner"* mit dem Vermerk, es werde während der Parlamentssession jeden Montag eine Fortsetzung folgen. Das Programm der Zeitschrift war nach dem von Canning ziemlich verbissen abgefaßten *"Prospectus of the Anti-Jacobin"* die Verkündigung von Neuigkeiten *("for what so new in the present state of the daily and weekly Press . . . as The Truth?")*, die altmodische Anhänglichkeit an altbewährte Grundsätze, die Verfechtung der Rechtfertigung durch das Gewissen, die Verteidigung des Christentums gegen Atheismus. Es gipfelt in der scharfen Ablehnung gegnerischer Anschauungen: *"Of all these and the like principles, in one word, of Jacobinism in all its shapes, and all its degrees, political and moral, public and private, whether as it openly threatens the subversion of States, or gradually saps the foundations of domestic hapiness, we are the avowed, determined and irreconcileable enemies. We have no desire to divest ourselves of these inveterate prejudices; but shall remain stubborn and incorrigible in resisting every attempt which may be made either by argument or (what is more in the charitable spirit of modern*

[1]) Siehe oben S. 13, u.

reformers) by force, to convert us to a different opinion."[1]) Als Leiter dieses Tendenzblattes hatten die jungen Parlamentarier den Satiriker William Gifford gewonnen, dessen Ruf durch *"The Baviad"* (1791) und *"The Maeviad"* (1795) gegründet und gefürchtet war. Doch redigierte er in unsrer Zeitschrift den prosaischen, nicht den poetischen Teil, der Cannings Ressort bildete. Gifford arbeitete mit schwerem Geschütz und gewöhnlichem Grobmaterial: eine ständige Spalte bildeten die aus jakobinistischen Blättern allwöchentlich gesammelten *"Mistakes, Misstatements, and Lies"*. Bald aber erwies sich die von Canning inaugurierte leichtere Kriegsführung als zweckdienlicher und so befassen auch wir uns ausschließlich mit *"The Poetry of the Anti-Jacobin"*, wie sie schon 1801 in einem besonderen Band erschien und wiederholt aufgelegt und neuediert worden ist.[2])

Die *"Introduction of the Poetry of the Anti-Jacobin"* ist ein Prachtstück Cannings. In der Zwangslage, seinem Publikum Unterhaltung zu bieten, diese aber in poetischer Hinsicht nur bei der neuen Schule, der *"Jacobin Art of Poetry"* zu finden, entwirft er ein Verzeichnis ihrer Kunstregeln für Poesie und Politik: sämtlich Karikaturen guter Eigenschaften der Dichter älterer Tradition. Als Illustration der neuen Theorien hören wir nun Southey's "INSCRIPTION *for the apartment in Chepstow Castle, where* HENRY MARTEN, *the Regicide, was imprisoned thirty years"*, eine taumelnde Freiheitsschwärmerei, der indes (sie war voll abgedruckt) die Vernichtung auf dem Fuße folgte: "Imitation. INSCRIPTION *for the Door of the Cell in Newgate, where* MRS. BROWNRIGG, *the Prentice-cide, was confined previous to her Execution"*. Der Proceß gegen dieses Unweib, der eines der frühesten Beispiele gerichtlich verfolgten Sadismus bietet und am 14. September 1767 mit der Hinrichtung in Tyburn endigte, hatte in England großes

---

[1]) *"The Poetry of the Anti-Jacobin... ed. Ch. Edmonds, 3rd Edition", pag. 7.*

[2]) *Ibid. pag. XXVI;* der Text der 2. Ausgabe von *Edmonds* ist mit geringfügigen Abweichungen auch in Parod. Burl., *pag. 157—340,* abgedruckt.

Aufsehen erregt.[1]) Die gelungene Verhöhnung der pantisokratischen Ergüsse Southeys besteht nun darin, daß die niedrigen Handlungen und Ausdrücke der Sphäre der Mrs. Brownrigg in schönstem gedanklichen Parallelismus zu den hochtönenden Phrasen des Originals stehen [also ausgeprägter Typus der Parodie]. Wie *"peace and liberty"* dort als *"wild dreams, ... such as with holy zeal our Milton worshipped"* bezeichnet sind, so werden hier die *"strictest plans of discipline"* als *"sage schemes"* gefeiert, *"such as erst chastised our Milton when at college"*. Und den Schluß bildet die wehmütige Klage und freudige Erwartung: *"Harsh laws! But time shall come, || when France shall reign, and laws be all repealed."* Der gesunde Humor, der in allerdings tendenziöser Übertreibung die Gleichheit aller Menschen, ob Verbrecher oder Friedfertiger, zu predigen schien, sicherte der *"Poetry of the Anti-Jacobin"* mit einem Schlage den Erfolg.[2])

Leider ist der Umfang des Werkes zu groß und bedürfte zu vieler politischer Exkurse (deren übrigens Edmonds eine große Anzahl bietet), als daß ich jede Einzelheit der regelrecht betriebenen Verspottung jakobinistischer Politik diesseits und jenseits des Kanals besprechen könnte. Ich wähle nur jene Stücke aus, welche sich als Verspottung bestimmter Literaturgattungen charakterisieren und bei denen, wie am obigen Beispiel gezeigt worden ist, Herabziehung und Übertreibung ästhetischer Eigentümlichkeiten zu politischen Zwecken gehandhabt ist. Da begegnet uns noch einmal Southey, dessen in sapphischen Strophen geschriebenes Gedicht *"The Widow"* in einer metrischen Einleitung lächerlich gemacht ist, worauf wieder eine *"Imitation"* folgt, nämlich: *"The Friend of Humanity and the Knife Grinder."* Pantisokratische Dichtung und Lebensauffassung sind hier an Southey, dem Dichter, und George Tierney, *M. P.*, der als Mitglied einer *"Society of Friends of the People"* im Parlament Opposition machte, bloßgestellt. Die vulgären, schrecklich holperigen *Sapphics* bilden ein Hohnlied auf unangebrachtes Mitleid mit betrunkenen Lumpen.[3]) Und

[1]) Vgl. Dühren, *Das Geschlechtsleben in England, vol. II, pag. 425, 426.* — Text im Anti-Jac., *pag. 10—19.*

[2]) Parod. Burl., *pag. 157—161.*

[3]) Anti-Jac., *pag. 20—23;* Parod. Burl., *pag. 162—165.*

wenige Nummern später werden Southeys Daktylen in *"The Soldier's Wife"* durch die Parodie *"The Soldier's Friend"* verhöhnt, wobei die republikanische Freiheit und der Philanthropist Tom Paine nicht leer ausgehen.[1])

Die Nummern 15, 16 und 21 enthalten Gesänge, die angeblich aus einem großen Gedicht herstammen: *"The Progress of Man. A Didactic Poem. In forty Cantos etc. etc. Dedicated to R. P. Knight, Esq."* Es ist eine Parodie auf *Richard Payne Knights* 1796 in sechs Büchern erschienenes Lehrgedicht *"The Progress of Civil Society"*. Der Verfasser (1750—1824) war ein Archäologe, der mehrere wissenschaftliche Untersuchungen veröffentlichte; seiner politischen Überzeugung nach war er ein Bewunderer von Fox, dem er auch später eine begeisterte *"Monody on the Death of the Rt. Hon. Ch. J. Fox"* widmete. Sein Hauptwerk zu lesen, ist in der Tat, wie auch Mathias[2]) bemerkt, eine schwere Aufgabe: die Begriffe von poetischer Darstellung sind bei Knight nicht übermäßig hoch und was wirklich poetisch genannt werden könnte, geht in dem Wuste der gelehrten Anmerkungen unter. In der Parodie ist nun die fade Manier dieses Didaktikers, der sich an Pope anlehnt, gut nachgeahmt: ein ausführliches Argumentum geht dem hochtrabenden Heroic-Verse-Gedicht voran, dessen Text von abstrusen Noten begleitet wird. Die Welterschaffungsfrage wird in neunzehn Versen (in genauer Entsprechung des Originals) erwogen, dann als zu dunkel beiseite gelegt. Unter Benutzung von Zitaten aus Shakspere, Sheridan, Knight u. a. wird nun die ganze lebende Natur aufgeboten, die durchweg einem großen Zwecke dienen soll (welchem, wird uns verschwiegen). Unter dem Striche spielt dabei die feinste Ironie: als besondere Gnade der Natur gilt es, daß die Eule sich niemals unter die Schafe mischt, um Grünfutter zu genießen, und daß Gurken nicht danach streben, wie Myrten zu blühen. Nur der unrastige Mensch erhebt sich über seine Sphäre, betreibt Künste und Wissenschaften und erkennt Gesetze, Priester und Könige an [Jakobiner!]. — Dem zweiten Abschnitt geht eine Prosa-Einleitung voraus, worin es u. a.

[1]) Anti-Jac., *pag. 37, 38; 40, 41;* Parod. Burl., *pag. 171, 172; 174, 175.*

[2]) *"The Pursuits of Literature", Dial. II, vol. 53, note.*

heißt: *"didactic poem [so called from didaskein, to teach, and poema, a poem; because it teaches nothing, and is not poetical]"*. Die Textprobe schließt an die erste unmittelbar an und preist die Freuden des unkultivierten Lebens [also zwei Fliegen auf einen Schlag: gleichzeitig werden der Kulturhymnus in Knights Original und die rousseauischen Ideen der Jakobinisten verhöhnt]. Die Waffen werden als erstes Kulturwerkzeug gepriesen und der Tod eines Schweines sehr appetitlich geschildert; aber sein Blut wird gerächt: die menschliche Gesellschaft schlägt auf sich selbst los (wohltuender Gegensatz: der Naturzustand der Wilden), Verbrechen geschehen, nur *"that a king may reign"*. Platte Erläuterungen unterm Strich fehlen natürlich an den plattesten Stellen nicht. — Der dritte Abschnitt (angeblich der 23. Gesang) behandelt die Ehe. Nach einem wahren Potpourri von Inhaltsangabe ergeht sich die Parodie in der Verhimmelung der Südsee-Insulaner und ihrer einfachen Sitten, d. h. ihrer Nacktheit, die leider in England noch nicht eingeführt ist: *"What Otaheite is, let Britain be!"*[1]) — Nach einer kleinen Lücke wird dann diejenige Ehe empfohlen, bei welcher wie bei Whist oder Cribbage stets die Partner gewechselt werden; bis jetzt *"yet must one man, with one unceasing wife, | Play the long rubber of connubial life"*.[2]) — Zum Schlusse wird noch der Kotzebueschen Dramatik gedacht, die damals ja in England mit ihren Rührstücken die Bühne eroberte, und die anheimelnde Tätigkeit einer kochgewandten Haushälterin gerühmt [deutliche Anspielung auf *"Menschenhaß und Reue"*,[3]) das im Argumentum

---

[1]) Veranlaßt, wie alle Tahiti-Gedichte, in letzter Linie durch *Chap. 8, 12, 14, 16, 17* des Berichtes von Cooks erster Reise durch den Stillen Ozean, 1768. — Eine ziemlich laszive Satire auf die überidealistische Bewertung des Naturzustands findet sich schon recht früh: *"Otaheita. An Epistle from Oberea, Queen of Otaheite, to Joseph Banks, Esq. etc." 1774* (abgedruckt in *"The School for Satire"*). — Dann ist zu vergleichen Cowper, *"The Task" I, l. 633.* — Für unsre Stelle mag auch Parodie auf Kotzebue mit beabsichtigt sein; vgl. etwa *"Menschenhaß und Reue", IV. Akt, 3. Szene.*

[2]) Vgl. oben S. 7, Anm. 2.

[3]) Aufgeführt als *"The Stranger"* in Drury Lane unter Sheridans Leitung am 24. März 1798 [somit ist obige Stelle eine hochaktuelle Tagessatire!].

satirisch als *"The Reformed Housekeeper"* genannt ist]. — Dem trockenen Didaktiker haben die *Anti-Jacobins* in Bezug auf seine Gesinnung unrecht getan: er ist ausdrücklich nur gegen die Unlösbarkeit der Ehe eingetreten und warnt seine Landsleute vor den Ausschreitungen der französischen Revolution ebenso wie vor den Deutschen und ihrer Politik.[1])

Einen andern Gelehrten und Lehrdichter nehmen die Nummern 23, 24 und 26 der Zeitschrift aufs Korn: Erasmus Darwin, dessen *"Loves of the Plants"* 1788 erschienen war. Diesem zweiten Teile des großen didaktischen Werkes *"The Botanic Garden"* folgte auf den äußerst günstigen Erfolg hin 1791 der erste Teil *"The Economy of Vegetation".*[2]) Gegen den zuerst erschienenen Teil dieses Werkes richtet sich nun die gelungene und treffende Parodie im Titel, doch wird auch der andre Teil und das Prosawerk *"Zoonomia"* (1794) oft genug spottend herangezogen: *"The Loves of the Triangles. A mathematical and philosophical Poem. Inscribed to Dr. Darwin."* Nach einer wissenschaftlich-ästhetischen Prosa-Einleitung eröffnet eine Apostrophe an die Kinder des Krieges und des Handels, die wörtlich an das Original anklingt, die Heroic Verses der Nachahmung, deren Zeilen unter dem Striche mit mathematischen Lehrsätzen erklärt werden (die Illustrationen dazu kann jeder bequem im *Euclid* finden, heißt es da) oder die mit ironischen Zitaten aus Dr. Darwins Werken belegt sind. Ein Inhalt ist schwer anzugeben, denn die Verfasser sind wirklich von der Göttin inspiriert, die sie *(v. 35, 36)* angerufen haben: ... *"thou nurse of the didactic Muse, | Divine Nonsensia, all thy sense infuse ..."* Die geometrischen Figuren verlieben sich und finden Gegenliebe; ihre Reize werden geschildert und burlesk-materiell motiviert. So heißt die Hyperbola (v. 115) *"blue-eyed"*; dazu die Note: *"Not figuratively speaking as in rhetoric, but mathematically; and therefore blue-eyed".* Gleichnisse und Zitate aus

---

[1]) Vgl. *"The Progress of Civil Society", Bk. III, Note zu v. 150; Bk. VI v. 218, 219; v. 449—462.* Zum Texte: Anti-Jac., *pag. 102—110; pag. 133—140;* Parod. Burl., *pag. 213—219; pag. 231—235.*

[2]) Vgl. L. Brandl, *Erasmus Darwin's "Temple of Nature"* (Wiener Beiträge XVI), *pag. 3.* Leider ist die nötige Ergänzung, eine gleich ausführliche Darstellung des *"Botanic Garden"* von demselben Verfasser noch nicht erschienen, konnte also hier nicht verwendet werden.

altklassischer und englischer Literatur mischen sich in diesen Wirbeltanz; das Aschenbrödel tritt auf, Frankreich und die Whigs bekommen gelegentlich einen Hieb ab und so geht's lustig weiter. Der dritte Passus besingt die vielen Lieben des Riesen *Isosceles* (d. i. des gleichschenkligen Dreiecks) und das Bild der *Asses' Bridge* (des Lehrsatzes von der Gleichheit der Winkel an der Basis des gleichschenkligen Dreiecks); hier hat nun der angebliche Dichter, Mr. Higgins, Gelegenheit, als Vergleich eine aristophanische Schilderung der London Bridge und Vauxhalls zu geben. Bei der absichtlichen Unordnung und den abenteuerlichen Anknüpfungen ist es nicht verwunderlich, wenn diese Witzeleien, denen schlagender Humor nicht abzusprechen ist, schließlich mit der Hinrichtung des Jakobinerfeinds Pitt abbrechen, die in bacchantischen Tönen besungen ist.[1]) Tatsächlich war das Publikum nach dem Erscheinen dieser Parodie für die Poesien des Dr. Darwin weniger begeistert als ehedem.

Noch einmal beschäftigten sich die *Anti-Jacobins* mit ihm in gelegentlichen Spöttereien auf seine und seines Freundes Dr. Beddoes verschiedene Experimente; besonders komisch berührt ja auch uns die Idee, die ungeheuren Eismassen des Polarmeers nach den Tropengegenden zu befördern, um diesen Kühlung zu verleihen. Anspielungen hierauf finden sich in der *"Translation of a Letter . . . from Bawba-Dara-Adul-Phoola* [sc. Bob Adair, a dull fool,] *etc. etc."*[2])

L. Brandls Buch hat uns am letzten Werke des Lichfielder Arztes gezeigt, daß seine Gedichte nur Versuche einer allegorischen Popularisierung seiner wirklich wissenschaftlichen Forschungen sein wollten und daß sie als solche, nicht als bedingungslose Poesie, einen Ehrenplatz in der Geschichte der Geistesentwicklung einnehmen. Für die wahrhaft revolutionären Gedanken des Mannes, nämlich seine Anschauungen über Deszendenz, Zuchtwahl u. a., hatten nun allerdings die *Anti-Jacobins* ebensowenig Verständnis wie für seine Elektrizitätslehre, die sie im selben Gedichte verspotteten.[3]) Hat doch Frere seinem Neffen eingestanden,

---

[1]) Anti-Jac., *pag. 144—164, 170—181.* — Parod. Burl., *pag. 238—257, 261—266.* Morleys Urteil über *Darwin* erscheint mir zu hart und von der Satire des *Anti-Jac.* beeinflußt.

[2]) Anti-Jac., *pag. 238—247;* vgl. unten S. 28, o. (Anm. 1) und S. 31, u.

[3]) Vgl. L. Brandl, *a. a. O. pag. 104, 105.*

daß Canning von der Verwandlung der Kaulquappen in Frösche nichts wußte, bis ihn sein Freund — sie waren damals schon Diplomaten — darüber aufklärte.[1]) Diese Leute fanden nur die schwachen Seiten der poetischen Darstellung heraus, die ja in unmöglichen Vergleichen und Hyberbeln das denkbar Größte geleistet hat;[2]) bezeichnend ist auch, daß die Verspottung durch Anwendung dieses Stiles auf die Geometrie gegenüber der doch eher personifizierbaren Botanik einen leichten Vorteil vor dem Original gewann. Edgeworth berichtet übrigens,[3]) daß Dr. Darwin die treffliche Parodie seines Gedichts selber höchlich bewunderte.

Bedeutender als Reflex gegen andre Literaturströmungen ist die dritte große Satire des *"Anti-Jacobin"*. Sie beschäftigt sich nämlich mit der deutschen Dramatik des ausgehenden 18. Jahrhunderts. A. Brandl hat in ausführlicher Weise[4]) die Geschichte der Dramen unsrer Klassiker in England beschrieben; da er aber bei der Besprechung des *"Anti-Jacobin"* Kotzebue nur als Folie gebraucht und den Inhalt überhaupt nur gibt "soweit er sich direkt auf Goethe bezieht", muß ich doch näher auf diese Satire eingehen. Sie wendet sich dem Titel nach gegen Goethes *"Stella"*, die 1798 anonym übersetzt worden war, und Schillers *"Räuber"*, von denen schon früher zwei Übertragungen erschienen waren; aber auch der Urtypus der Sturm- und Drangzeit *"Werther"*, seit 1779 wiederholt ins Englische übersetzt, wird hier nicht vernachlässigt, wie auch *"Louise Millerin"* und *"Menschenhaß und Reue"* sowie *"Graf Benjowsky"* viele Züge beigesteuert haben. In der 30. Nummer wird uns der Anfang aufgetischt; die Prosa-Einleitung bezeichnet den Stoff als *"the reciprocal duties of one or more husbands to one or more wives, and to the children who may happen to arise out of this complicated and endearing connection. The plot, indeed, is formed by the combination of the plots of two of the most popular of these plays"*. Dieser Ankündigung entspricht

---

[1]) Mem., *pag. 17, 18.*

[2]) Vgl. L. Brandl, *a. a. O. pag. 12 f.*

[3]) *The Monthly Magazine, Juni and Sept. 1802, pag. 115.*

[4]) *Die Aufnahme von Goethes Jugendwerken in England. Goethe-Jahrb. III, pag. 27 ff.*

das Personenverzeichnis, worin die Figuren ganz nach des jungen Schiller Art mit genauen Charakterzügen aufgeführt werden. Eine der Frauen führt den schönen Titel *"in love with Rogero, and Mother to Casimere's children"*; die andre Dame trägt den Namen der Gattin Fernandos in *"Stella"*: Cecilia; ein polnischer Emigrant [Kosinsky!] tritt auf; Kinder aller möglichen Kreuzungen *"with their respective nurses"* wimmeln im Szenarium nur so herum. Der Ort ist Weimar [!] und die Umgebung Quedlinburgs; die Zeit geht vom 12. Jahrhundert bis zur Gegenwart.[1]) Ein ziemlich giftiger Prolog macht sich über die "Räuber"-Krankheit lustig, *"Kabale und Liebe"* wird wegen des revolutionären Hasses gegen Minister verspottet, dann die Liebe zwischen dreien verhöhnt, wobei *"Menschenhaß und Reue"* unrichtig hiehergezählt und mit *"Stella"*, die der damaligen englischen Moral ganz unverständlich war, zusammen verurteilt wird. Matte Witze über deutsche Orthographie schließen den Prolog, dessen Sprecher unter Donner und Blitz versinkt [Ritter- und Geisterstück-Motiv!].

Nun das eigentliche Stück: *"The Rovers or the Double Arrangement"*.[2]) Die Eingangsszene ist genau der in *"Stella"* nachgebildet: Die beiden Frauen treffen im Posthause zusammen und exaltierte Sehnsucht der Verlassenheit führt sie rasch einander in die Arme. Rogeros traurige Kerkerhaft wird von der Wirtin und ihrem Kellner (der sich später als Tempelritter entpuppt) besprochen. Dann erscheint Casimere, der Liebhaber, dem während des Händewaschens Mitteilung von der Anwesenheit seiner Matilda gemacht wird. Das Essen wird als besonderes Milieu der Wirtsstube dabei stets gebührlich erwähnt. Eine Verwandlung zeigt uns nun den früheren Geliebten der Matilda, Rogero, im

---

[1]) Diese Satire auf den Anachronismus des Sturm- und Drang-Dramas gründet sich auf den bekannten Fall in *"Kabale und Liebe"*, wo die Tochter des Herzogs von Norfolk, der unter Elisabeth sein Haupt auf den Block legen mußte, auftritt und gleichzeitig die Menschenverschacherung des Herzogs gelegentlich des amerikanischen Freiheitskriegs ein bewegendes Motiv für sie bildet.

[2]) Woher A. Brandl, *a. a. O. pag. 52*, den Titel *"or the Double Entertainment"* hat, ist mir unerfindlich. — Genauerer Vergleich mit *"Stella"* ebenda.

Kerker: er hält einen langen Monolog (der entfernt an den Kosinskys gemahnt) und von Überschwenglichkeit und lächerlichen Details strotzt; zum Schlusse singt er ein Lied mit dem rührenden Refrain *["Who studied with me] at the U— || niversity of Gottingen, —niversity of Gottingen."* Unter Rogero ist der Fox-Anhänger Sir Robert Adair, dem der *"Anti-Jacobin"* manchmal etwas am Zeuge flickte, verstanden; er hatte in Göttingen studiert und sich in die Tochter eines Professors verliebt.[1]) Hier und in einer späteren Szene werden die deutschen Universitätsbekanntschaften, die ja so fruchtbar für unsre Literatur wirken sollten, in Anlehnung an Hamlets Wittenberger Universitätszeit mit reichlichen Anachronismen karikiert (die beiden englischen Höflinge heißen hier *Puddingfield and Beefington).* Der weitere Verlauf des Dramas wird in einem *"Plot"* in Prosa bekanntgegeben und nur besonders verewigenswerte Szenen werden ausgeführt.[2]) Es ist ein wüstes Durcheinander von Hofintrigen, Doppelehen, Irrfahrten eines Bruders nach seiner Schwester, stärkster Unmöglichkeiten bezüglich Zeit und Ort, niedrig-komischer Szenen, bis endlich Rogero aus dem Kerker befreit wird und das Stück mit der Vernichtung des grausamen Herzogs und des ihm verbündeten Abtes schließt.[3])

Wie sollen wir nun diese Parodie, mit deren Erscheinen nach A. Brandl[4]) das Verständnis des jungen Goethe in England ganz darniedergeht, bewerten? Niebuhr hat sie *"das infamste Pasquill, das je auf Deutschland geschrieben wurde"*, genannt und die Sache bitterböse genommen.[5]) Nun haben wir oben gesehen, daß die Universitätssatire auf persönliche Verspottung eines whiggistischen Engländers zurückzuführen ist und die allgemeinen Hiebe auf deutsche

[1]) Vgl. Anti-Jac., *pag. 206.*

[2]) Hier ist vorzüglich *"Graf Benjowsky"* in platten, sentimentalen und unwahrscheinlichen Szenen und schiefen Ausdrücken oft wörtlich kopiert oder parodiert. Der Troubadour-Gesang ist eine Parodie einer von Sheridan in die englische Bearbeitung von *"Menschenhaß und Reue"* verfaßten Einlage. Vgl. oben S. 23, u.

[3]) Text: Anti-Jac., *pag. 206—230;* Parod. Burl., *pag. 282 - 309.*

[4]) *A. a. O. pag. 54.*

[5]) Zitiert *ebenda, pag. 51:* Niebuhr scheint die Parodie übrigens nicht genau gekannt zu haben.

Studenten dabei mit in den Kauf gehen. Ungerecht ist ja gewiß der hochmütige Standpunkt, den die Anti-Jakobinisten einer Literatur entgegenbrachten, die sie nur aus schlechten Übersetzungen und, wie wir sicher annehmen dürfen, in höchst geringem Umfang (vielleicht nur in den fünf Proben der genannten Stücke) kannten. Ungerecht ist die Verallgemeinerung einzelner moralischer Kompromisse, die Übertreibung revolutionärer Ideen, die verständnislose Verbindung, in der Kotzebue den Klassikern gleichgestellt ist u. a. m. Aber wir dürfen nicht vergessen, wie viele schwache Seiten die Gefühlsdichtung bot, und der Witz der Parodisten müßte sehr schal gewesen sein, hätten sie diese Blößen nicht bemerkt und benutzt. Die sentimentalen Charaktere wie das Kokettieren mit der Kraftgenialität waren dem gesunden englischen Sinne, der damals gewiß auf andre Dinge zu achten hatte, im Grunde fremd. Die guten Erze aus dem tauben Gestein herauszuklopfen, nahmen sie sich freilich nicht die Mühe — von Schillers und Goethes späteren Werken wußten sie ja noch nichts —, das Ringen nach unbegrenzter Weltanschauung, nach höherer außergesetzlicher Sittlichkeit ist ihnen nicht zu Bewußtsein gekommen. Aber waren nicht die Leitmotive dieser Literatur den Zeitstimmungen vor der Revolution entsprungen und darf man den politischen Gegnern dieser Anschauungen, den starren Tories, den wohlgelungenen Spott auf diesen Jakobinismus nicht verzeihen?[1])

Wir haben die Parodien an uns vorbeiziehen lassen, ohne ihre Verfasser zu nennen; trotz der verschiedensten Hilfen und Nachforschungen in dieser Richtung wäre es auch unmöglich, denn nur wenige der kleineren poetischen Beiträge sind von einem einzelnen Verfasser und die größeren

---

[1]) Auch A. Brandl, *a. a. O. pag. 53, 54,* nimmt m. E. einen zu rigorosen Standpunkt gegen Canning und Frere ein, deren geistige Begabung er unterschätzt. — Noch am 26. Juli 1811 wurde die Parodie (mit zeitgemäßen Änderungen, namentlich Satire auf das damals üblich gewordene Auftreten lebender Tiere in Theaterstücken) in Haymarket dreißigmal aufgeführt und Canning wohnte der Premiere bei. Vgl. *Frazer's Magazine. New Series, vol. X, pag. 726f.* — Erst 1898 wurde eine Szene aus *"The Rovers"* in Eton aufgeführt; vgl. Festing, *Chapter III.*

sollen im Redaktionszimmer beim Verleger Wright von Canning, Frere und Gifford in launiger Zusammenarbeit (oft mit zeilenweiser Ablösung) geschrieben worden sein, obwohl das verschiedene Leute, die auch nicht dabei waren, bezweifeln.[1]) Jedenfalls lag den Beiträgern die ausdrückliche Scheidung ihres literarischen Eigentums gar nicht besonders am Herzen und die vorhandenen Aussagen Freres (in dessen hohem Alter), Cannings u. a. widersprechen sich auch oft genug. Wir können nur als noch nicht genannte Mitarbeiter anführen: G. Ellis, den Herausgeber der *"Specimens of the Early English Poets"*, Mr. Jenkinson (sp. Lord Liverpool), Lord Clare, Lord Mornington (sp. Lord Wellesley), Lord Carlisle, Chief Baron Macdonald, Lord Morpeth, Mr. Hammond u. a. m. Pitt selbst verfaßte (außer Prosaartikeln über seine Finanzpolitik) nach einer Mitteilung von Bolton Corney[2]) *"Lines written by a Traveller at Czarcozelo under the Bust of a certain Orator* [sc. Fox], *once placed between those of Demosthenes and Cicero"* und nach Edmonds, der seine Quelle verschweigt, auch die letzte Strophe von *"Rogero's Song"* in *"The Rovers"*.[3]) Doch scheint gerade er, wohl weil sich die satirischen Ergüsse auf die Dauer von einem Parteileiter nicht regeln ließen, zum Abbruch gedrängt zu haben. Canning zog sich, wohl aus diesen Rücksichten, zurück und am 9. Juli 1798 erschien die letzte Nummer des Blattes, das in den acht Monaten seines Bestehens ungeahnte literarische und politische Erfolge zu verzeichnen gehabt hatte.[4])

J. H. Frere wird uns einstimmig als Verfasser des Prosa-Aufsatzes *"Meeting of the Friends of Freedom"* bezeichnet, in dem die Redeweise der whiggistischen Parlamentarier, besonders die von Fox, so ausgezeichnet kopiert war, daß

---

[1]) Z. B. der Rezensent der *Edinburgh Rev. 1858.*

[2]) *Notes and Queries, I. ser., vol. III, pag. 348, 349.* — Anti-Jac., *pag. 100 f.*

[3]) Anti-Jac., *pag. 216.*

[4]) Schon 1799 erschien die vierte Auflage des Blattes in Buchform; die poetischen Beiträge wurden noch öfter und bis auf unsre Zeit herauf herausgegeben. Die im Juli 1798 sofort erscheinende Zeitschrift *"The Anti-Jacobin Review and Magazine"* ist zwar im selben Sinne tätig, hat aber mit unsern Leuten nichts mehr zu schaffen.

die karikierten Redner in den nächsten Sitzungen infolge allgemeinen Gelächters kaum zu Worte kommen konnten, weil jedermann der gelungenen Artikel (sie erschienen in zwei Nummern) gedachte.[1]) An folgenden poetischen Beiträgen und etwa dazu gehörigen Prosa-Einleitungen erscheint Freres Mitarbeiterschaft ziemlich gesichert, wenn wir auch nicht ihren genauen Umfang festlegen können: *"Inscription for the Door of the Cell in Newgate where Mrs. Brownrigg etc."* (siehe oben), *"The Friend of Humanity and the Knife Grinder"* (siehe oben), *"La Sainte Guillotine"* (Parodie und noch mehr Kontrast-Satire auf ein Revolutionsgedicht zur Feier des 14. August von *Wm. Roscoe),*[2]) *"The Soldier's Friend"* (siehe oben), *"Song, recommended to be sung at all convivial meetings . . . opposing the Assessed Tax Bill"* (Verse auf den 18. Fructidor 1797,[3]) *"A Bit of an Ode to Mr. Fox"* (Nachahmung der 20. Ode des 2. Buches von Horaz, gelegentlich der Haarpuder-Steuer Pitts),[4]) *"The Progress of Man"* (besonders 3. Teil, siehe oben), *"The Loves of the Triangles"* (1. Teil mit Ausnahme der letzten 3 Zeilen; 2. und 3. Teil stellenweise; siehe oben), *"Elegy on the Death of Jean Bon Saint André"* (der sich 1794 in Tunis sehr feige benommen hatte),[5]) *"The Rovers, or the Double Arrangement"* (besonders die *"Dramatis Personae"*, Akt I, Sz. 1 u. 2; Akt II, Sz. 2; Akt IV. [Sehr ansprechend erscheint es mir aus inneren Gründen, Frere den *"Plot"* mit seiner schönen Schlußszene zuzuschreiben, wie ein Rezensent mit guten Gründen ausführt[6])] siehe oben), *"Letter from Bawba-Dara-Adul-Phoola etc."* (siehe oben) und *"New Morality"* (das Schlußgedicht der Zeitschrift: eine prophetisch-parodistische Hymne, in der die Grundsätze der Jakobiner nochmals, einer nach dem andern, übertrieben und verspottet werden, wobei Roland und Mad. Roland ungebührlich verhöhnt und scharfe Hiebe auf *"ye five other wandering bards . . . || Coleridge, Southey, Lloyd, and Lamb and Co."* ausgeteilt werden).[7]) Zu beachten ist hiebei, daß Frere stets mit Canning zusammengearbeitet

---

[1]) Anti-Jac., *pag. 33—36;* auch Wks. II, *pag. 62—77.*
[2]) Ibid. *pag. 29—32.* — [3]) Ibid. *pag. 58—60.*
[4]) Ibid. *pag. 83—87.* — [5]) Ibid. *pag. 185—190.*
[6]) *The Contemporary Review, vol. XIX, pag. 519.*
[7]) Anti-Jac., *pag. 271ff.*

hat; er scheint auch andre Beiträge öfter, vielleicht auf metrische Schnitzer hin, durchgesehen zu haben, da er zuweilen als Autor bezeichnet ist, jedoch niemals Ansprüche auf diese Artikel erhob. Freres Anteil charakterisiert sich als besonders witzige literarische Satire, die von politischen Gesichtspunkten geleitet, vor allem ästhetische Mängel beleuchtete; meist ist er hierin unpersönlich und von rein Politischem hält er sich fast ganz fern. (Die Angriffe auf Coleridge u. s. w. hat er später mehr als reichlich gut gemacht.)

Über den literarischen Wert der Erzeugnisse, die uns in so vielgestaltiger Satire im *"Anti-Jacobin"* entgegentreten, muß schon aus politischen Gründen ein schwankendes Urteil bestehen. Aber auch der ästhetische Maßstab allein ist bei einem so entschieden humoristischen Werk individuell so verschieden, daß ein abschließendes Urteil aus den abgegebenen Stimmen nicht leicht zu formen ist. Zunächst muß man anerkennen, daß die einzelnen Artikel nicht gleichmäßig gut sind und daß die politische Färbung mancher einen gezwungenen oder oft recht bitteren Witz bedingt. Die Sprache, welche diese jungen Tories gegen ihre politischen Gegner führten, mußte damals kräftig sein, denn der Sanskulottismus drohte England wie Frankreich zu überfluten. Wie E. Dowden[1]) mit gerechter Abwägung aller Verhältnisse jedoch feststellt, ist die Absicht des *"Anti-Jacobin"* nicht nur negativ gewesen, sondern eben positiv die, durch Bloßstellung der schwachen Seiten revolutionsfreundlicher Politik den Leuten sich selbst kontrollieren zu helfen, und darin blieb der Erfolg nicht aus. Southey ist ein zu beredter Zeuge für die ungesunde Wallung und ihre spätere (vielleicht bei ihm zu extreme) Heilung. Die Männer kämpften für England und gegen Napoleon und Pitts Politik hat ja Napoleon zu Falle gebracht. Diese Tatsache ist der oberste Faktor für die politische Berechtigung des *"Anti-Jacobin"* und in diesem Sinne hat er seinen acht Monate ungeschwächt andauernden Erfolg gehabt und darf

[1]) *The French Revolution and English Literature, Lectures. London 1897, pag. 187 ff.* Andre Besprechungen längerer und kürzerer Art finden sich: *The Edinburgh Review, vol. 135, pag. 472 ff.; The Quarterly Review, vol. 132, pag. 26 ff.; The Contemporary Review, vol. 19, pag. 512 ff.;* Festing, *Chapter III.*

auch auf literar-historische Anerkennung Anspruch erheben, zumal viele der parodistischen Pasquille ihre Originale überlebt haben.[1]) Ja, gerade heute, wo jene politischen Gegensätze andern Begriffen gewichen sind, wird das Menschlich-Humoristische darin eher zu günstiger Beurteilung kommen. Die sekundäre Bedeutung aller Parodie muß dabei streng betont werden, aber die reichlichen Witzesfunken und richtigen Schlaglichter entschädigen für Einseitigkeit der Auffassung immer noch reichlich genug. Mag man dies Urteil im guten oder schlechten Sinne nehmen: es ist eine vorzügliche Kneipzeitung!

c) J. H. Frere auf der Pyrenäen-Halbinsel.

Als Canning seinen Unterstaatssekretärposten mit einer andern diplomatischen Stellung vertauschte, wurde Frere 1799 sein Nachfolger; schon 1800 jedoch wurde er im Oktober als *"Envoy Extraordinary and Plenipotentiary"* nach Portugal beordert. Während seines Aufenthalts in Lissabon trat Pitt und mit ihm Canning von der Leitung der Staatsgeschäfte zurück; Frere verblieb indes in seinem Amt und wurde 1802 als bevollmächtigter Minister nach Spanien versetzt. Hier hatte damals der Günstling Karls IV. und Liebhaber seiner Königin, Godoy, alle Macht in Händen und intrigierte gegen die Nationalen zu Gunsten Frankreichs, das nach dem Frieden von Amiens (1802) fast das ganze festländische Europa zu seinen Füßen sah. Der *"Prince of the Peace"*, wie Frere den spanischen Minister spöttisch nennt,[2]) hatte natürlich wenig Ursache, dem Gesandten eines Landes, das allein noch Frankreich frei gegenüberstand, freundlich zu begegnen, da dieser noch dazu aus angeborenem Nationalbewußtsein jede antinationale Politik für wertlos ansah. Dafür knüpfte Frere

[1]) Als gangbare Zitate aus dem *"Anti-Jacobin"* werden *Frazer's Magazine, 1874, pag. 714,* genannt: *"Story! God bless you! I have none to tell, sir!" (Knife Grinder). — "A sudden thought strikes me — let us swear an eternal friendship." (Rovers). — "Give me th' avowed, th' erect, the manly foe, | Bold I can meet — perhaps may turn his blow, | But of all plagues, good Heaven, thy wrath can send, | Save, save, oh, save me from the candid friend." (New Morality).*

[2]) Mem., *pag. 60 u. sonst.*

Beziehungen mit den Führern der spanischen Nationalpartei an, die sich später als äußerst wertvoll erwiesen, namentlich mit Romana, der ihn in alle Madrider Privatverhältnisse einweihte. Im großen und ganzen war Frere weder in Lissabon noch in Madrid besonders eifrig tätig; mehrere Dringlichkeitsbriefe Nelsons ließ er unbeantwortet und man fand sie in einem Bündel *"Miscellaneous of no importance"* nach seiner Enthebung vor.[1]) Begreiflicherweise aber fand er hier Zeit und Lust, die Literatur des Landes eingehend zu studieren, sich mit verschiedenen spanischen Schriftstellern in Verbindung zu setzen und manchen von ihnen durch Kritik und materielle Unterstützung zu fördern. Frere wollte schon lange heimkehren, Canning stellte ihm jedoch vor, wie nützlich es für ihn und die ganze Partei wäre, wenn er bliebe.[2]) So mußte er widerwillig verziehen und hat dann wirklich noch für England etwas Positives leisten können: 1803 erklärte seine Krone an Frankreich den Krieg, Spanien verletzte hiebei die Britannien zugesicherte Neutralität und Frere, der wiederholt erfolglose Vorstellungen diesbezüglich an Godoy hatte gelangen lassen, die den Bruch lange genug hinausschoben (übrigens seiner bequemen Art entsprachen), verließ mit Recht 1804 das Land, in dem er seinen Bruder Bartle als *Chargé d'Affaires* zurückließ. Dieser hatte sich dann noch mit Godoy herumzuschlagen, bis ein Gewaltstreich Englands schließlich Spanien, d. h. die Hofpartei, zur Kriegserklärung veranlaßte (1804). Pitt rechtfertigte am 11. Februar 1805 in Beantwortung einer Interpellation sowohl die Rückberufung des britischen Gesandten als auch Frere selbst, dessen Verdienste er, nicht ohne Schönfärberei, rühmend hervorhob. Der König und die Diplomatie waren gleich zuvorkommend gegen ihn und die Würde eines *Privy Councillors* und Verleihung einer Pension sollte seinen durch die Angriffe im Parlament und in der Presse etwas gekränkten Stolz versöhnen.

In der folgenden kriegerischen Zeit, die Nelsons Heldentod sah, lebte Frere ganz zurückgezogen, aber voll

---

[1]) Festing, *pag. 20—24.*
[2]) Ibid. *pag. 26.*

beobachtenden Interesses an den Vorgängen in Europa. In der Katholikenfrage stand er ganz auf Pitts Seite: er hielt sie grundsätzlich für höchst wichtig und dringend, konnte aber 1805 die damals angeregte Diskussion darüber nicht billigen, da damals gerade alles auf die uneingeschränkte Rüstung gegen Napoleon ankam. Seine Briefe aus dieser Zeit[1]) (und seine späteren mündlichen Äußerungen) besprechen aufs lebhafteste Pitts Vorkehrungen und Pläne in jener unruhevollen Lage. Mit Recht stellt er die Koalitionen des Jahres 1815, die Napoleon endgültig stürzten, als Absichten Pitts dar, wie er sie schon 1805/1806 gehegt hatte: solche legitimistische Mittel mögen dem großen Antirevolutionär in der Tat vorgeschwebt haben. 1806 starb der gewaltige Staatsmann, doch seine Politik nicht mit ihm; schon 1807 sollte Frere wieder als bevollmächtigter Minister nach Berlin abgehen, um eine Allianz Rußlands, Preußens und Englands anzubahnen: der Tilsiter Friede machte indes diese Sendung unmöglich. Bald darauf vergewaltigte Napoleon Spanien, wo 1808 die Insurrektion der Nationalen ausbrach, die Frere schon während seiner ersten Gesandtschaft hatte heimlich heranwachsen sehen. England schloß rasch mit den Insurgenten ein Bündnis, das den Korsen schwer schädigte. Der anscheinend glückliche Gedanke des Ministeriums, den mit den Verhältnissen so wohlvertrauten Frere abermals nach Spanien zu beordern, erwies sich als verhängnisvoll für diesen. Anfangs löste er seine Aufgabe allerdings gut: in Verbindung mit dem wackeren Romana gelang es ihm, die Eifersüchteleien der einzelnen Führer in der *"Central Junta"* zu schlichten und sie zu einmütigem Vorgehen anzufeuern. Der damalige kommandierende General der britischen Hilfstruppen, Sir John Moore, befragte Frere über die vorzunehmenden Bewegungen; dieser antwortete, er solle, da sich Napoleons ganze Macht auf ihn zu stürzen drohte, den Rückzug nach Galicien einschlagen, ein Rat, den der Gefangene auf Elba als den besten für die damalige Lage der englischen Kontingente bezeichnete. Moore wollte jedoch nach Portugal und eine leichte Beleidigung, die ein Emigrant, Oberst

[1]) Vgl. Mem. *passim* und Festing, *Chapter II, III and IV.*

de Charmilly, der einzige Bote diplomatischen Charakters, den Frere damals besaß, verursacht hatte und die der General, der andrer politischer Gesinnung war, auf Absicht Freres zurückführte, verdarb alles. Moore ging seine eigenen Wege, die ihn zur Schlacht von Coruña führten, in der er ja als Sieger den Heldentod starb. Die öffentliche Meinung Englands war von den geringen militärischen Erfolgen in Spanien enttäuscht und ihr Opferlamm wurde Frere, der sich doch nur in der beratenden Stimme des Diplomaten gegen die Maßnahmen Moores erklärt hatte. Man interpellierte am 24. Februar 1809 über den spanischen Feldzug und obwohl Ministerium und Abstimmung die Debatte darüber verwarfen, wurde Frere im Sinne der Interpellation abberufen. Als er am 1. August seinem Nachfolger, dem Marquis Wellesley, das Amt übergab, drückte ihm die *"Supreme Central Junta"* ihre persönliche Wertschätzung und ihr vollkommenes Vertrauen aus; der Titel eines *"Marquez de la Union"* sollte ihn beständig an die Sympathien der spanischen Nationalpartei erinnern. Trotz der Bewilligung zur Führung dieses Titels war Frere durch die Haltung des Ministeriums gekränkt oder gefiel sich wenigstens in der Rolle beleidigten Stolzes. Er sagte der politischen Laufbahn für immer Lebewohl und schlug nachträgliche Ehrungen und Beförderungen (wie einen Gesandtenposten in Petersburg und zwei Angebote der Peerswürde) starr aus: gewiß auch aus Bequemlichkeit, denn er hatte ja genug zu leben, ehrgeizig war er nie gewesen und Kinder zu versorgen hatte er auch nicht.[1]) Sehr interessant sind Freres weitere Urteile über die Kriegsführung in Spanien, besonders über die Lage seines Schulkameraden Wellington, dem sein bedächtiger Bruder, der Marquis Wellesley, als direkter Vorgesetzter oft nicht unerhebliche Schwierigkeiten bereitete; dennoch müssen wir darauf verzichten, sie näher zu besprechen, und wollen sein Leben nun weiter verfolgen.

---

[1]) Dies ist der gewiß nicht gehässige Standpunkt der *Edinb. Review, 135, 472ff.*; vgl. auch Festing, *pag. 185*; das Mem. urteilt natürlich anders und stellt die Affäre recht ausführlich dar, um Frere möglichst zu heben. Objektiver bespricht *"The Pedigree of the Family of Frere, Append. III,* seine Haltung in Spanien.

d) Landleben und Londoner Tage. — Ehe.

Durch den Tod seines Vaters war Frere 1807 Majoratsherr auf *Roydon Hall* geworden. Hieher flüchtete er nun aus dem Wirrsal amtlicher Geschehnisse und verlebte hier an der Seite seiner hochgebildeten, mildherzigen Mutter mehrere Jahre stiller Beschaulichkeit; unterrichtete seine kleinen Neffen in den Elementar-Gegenständen und las ihnen Balladen, wie den *William of Cloudesley*, vor. Damals verfaßte er auch seine *"Fables for Five Years Old"* für die Kleinen — kurze Gedichte in viertaktigen Reimpaaren, welche Lehren der Kinderstube in einfachen Versen mit Humor darstellen.[1])

Ein Gedicht aus jenen ruhigen Tagen, *"Modern Improvements"*, soll sich Byrons besonderer Schätzung erfreut haben und er soll es ein *"Fragment of real English landscape painting"* genannt haben. Die 36 viertaktigen Reimverse mit steigendem Rhythmus der Reimstellung *abab* sollen durch einige brachliegende Felder bei *Roydon Hall* veranlaßt worden sein. Es ist ein etwas rhetorischer Nachruf auf die Einfachheit alter Zeiten, die sich in diesen vernachlässigten Äckern widerspiegle, während sonst arge Stilverwirrung und -verwilderung die uns überkommenen Züge englischen Lebens in Chaucers und Shaksperes Tagen verwischt habe. Der wehmütig gehobene Ton in Popeschen Wendungen könnte Byron schon angemutet haben.[2]) — Andre poetische Kleinigkeiten humoristischer Art übergehe ich als rein persönlich. Nicht uninteressant sind zwei sichtlich unfertige dichterische Versuche, welche der Herausgeber als *"Fragments"* (leider ohne Datierung) abgedruckt hat, die in jene Zeit gehören dürften.[3]) Das erste ist ein an Hume angelehnter Traktat über die Analogie; das zweite, ungleich umfangreicher, stellt die philosophischen Anschauungen unsres Dichters dar: es möchte, soweit aus dem sprunghaften Gedankengang zu schließen ist, zwischen den konservativen Philosophen der mosaischen Kosmogonie

---

[1]) Wks. II, *pag. 277—283.*

[2]) Wks. II, *pag. 290, 291;* Mem., *pag. 151,* gibt obige Notizen ohne Angabe der Quelle, die ich auch nicht finden konnte.

[3]) Wks. II, *pag. 297—309.*

(Hutschinson und seinen Anhängern) und den flachen Aufklärern vermitteln. Frere gibt sich als entschiedenen Deisten zu erkennen, zeigt jedoch große Unreife in der Würdigung philosophischer Prinzipien und naturwissenschaftlicher Tatsachen.

So wohltuend der erste Eindruck ländlicher Stille auf Frere war, regte sich doch allmählich Sehnsucht nach dem Verkehr mit den alten Freunden in ihm, mit denen er in freier Aussprache das literarische Leben seiner Zeit und andres, was seinen Geist beschäftigte, fördern konnte. So hielt er sich denn zeitweilig in der Metropole auf, wo er zu den gesuchtesten Salonlöwen gehörte. Mit großer Unabhängigkeit — die sich oft genug auf die äußerlichsten Dinge bezog und von genialer Indolenz zeigt — bewegte er sich in dem berühmten *"Holland House"* und in dem Sammelpunkt literarischer Berühmtheiten, den das Haus der alten Lydia White abgab; stillere Zirkel, die ihm gewiß innerlich mehr Befriedigung boten, waren dann Mr. Gillmans Haus, wo er mit Coleridge, Lamb und Crabb Robinson, nun in bestem Einvernehmen, konversierte, oder Mr. Murrays Hinterzimmer, wo nur auserwählte Gäste empfangen wurden. Alle, die Frere damals kannten, — und es sind ihrer viele — bestätigen seine außerordentliche Begabung in kritischer Hinsicht, seine reiche Belesenheit und Kenntnis, namentlich des klassischen Altertums. Leider hat Frere, anstatt seine Einfälle schriftstellerisch zusammenzufassen, sie damals in geistreichen Bemerkungen versplittert, von denen uns nur anekdotenhafte Überreste in den Memoiren verschiedener Zeitgenossen erhalten sind. Sein vorzügliches Gedächtnis, das ihm seine Gedanken ungewöhnlich lange treu aufbewahrte, ließ ihm auch eine Aufzeichnung selten nötig erscheinen.[1])

Als Freres Mutter 1813 im Kreis ihrer Kinder ins bessere Jenseits hinübergeschlummert war, fühlte sich unser Dichter recht vereinsamt. Und endlich verheiratete er sich mit Elisabeth Jemima, verwitweten Lady Erroll. Endlich! — Denn wenn etwas von seinem Hange zur grenzenlosen Bequemlichkeit zeigt, so ist es die Art

[1]) Vgl. die detaillierte Schilderung bei Festing, *Chapter IX.*

und Weise, mit der er diese Angelegenheit betrieb. Schon in Lissabon hatte er die kinderlose schöne Witwe kennen gelernt, deren Mann 1798 gestorben war. Sie war auf ihren zweiten Mann zuerst durch einen sonderbaren Beweis seiner originellen Zerstreutheit aufmerksam geworden. Der schriftliche Verkehr mit der warmblütigen, schlagfertigen und etwas ungenierten Irländerin ist uns von 1804 an bezeugt, frühere Briefe mögen verloren gegangen sein. In ihren frischen, sogar flotten Schreiben tadelt sie seine Indolenz bezüglich seiner diplomatischen Laufbahn, neckt ihn mit einem ihrer alten Anbeter und berichtet ihm allen möglichen Tratsch vom Hof und aus der Gesellschaft, die sie fleißig besuchte. Merkwürdig ist ihre Stellung zu Canning: sie fürchtet ihn als überlegenen Kopf und haßt ihn beinahe aus Eifersucht als den besten Freund des geliebten Mannes. Gegen private oder öffentliche Angriffe andrer Personen nimmt sie ihn aber stets in Schutz. Aus den Jahren 1805—1815 sind keine Korrespondenzen erhalten, wohl infolge häufigerer Zusammenkünfte der beiden in London. Frere soll die Heirat, zu der Lady Erroll eher gedrängt zu haben scheint, absichtlich bis nach seiner Mutter Tode hinausgezogen haben und auch dann ließ er noch drei Jahre verstreichen, ehe er sie am 12. September 1816 abschloß. In genialer Unordnung traf er die Vorbereitungen hiezu und benahm sich während der Trauung sehr zerstreut. Am selben Tage kam er zum Verleger Murray, der noch beim Frühstück saß; *'and between some stanzas which he was repeating to me of a truly original poem of his own, he said carelessly: "By the way, about half-an-hour ago I was so silly (taking an immense pinch of snuff and priming his nostrils with it) as to get married!" Perfectly true!'* — so schreibt Murray darüber an Lord Byron.[1]) Eine Stunde später fuhr er zu seiner Frau nach Hastings.

Über das Stadium romantischer Verliebtheit war Frere also hinaus; die Ehe war jedoch vollkommen ungetrübt,

[1]) By. Wks. L., *vol. IV, pag. 17, note 1.* — Mem., *pag. 161 ff.*, ist die Anekdote etwas anders erzählt und mutet Frere noch größere Zerstreutheit zu. — Nachrichten und Briefe zum ganzen Abschnitt bei Festing, *p. 18, pag. 187 ff.*, und *Chapter V, VI and VIII. "Love-Letters of a hundred Years ago".*

wenn auch Canning des Freundes Wahl nicht billigte und zu dem unpraktischen Mann ein praktischeres Weib gepaßt hätte. Für Haushalt oder Geschäfte war sie nicht zu haben, zumal ihre Gesundheit schon 1816 nicht mehr ganz fest war. Aber ihr warmes und gesundes Urteil in literarischen Dingen hat Frere zeitlebens befragt und hierin viele Anregungen erhalten.

In der Zeit seiner ersten Ehestandsjahre veröffentlichte unser Dichter sein Originalwerk *"The Monks and the Giants"*, das ich wie seine Übersetzungstätigkeit gesondert besprechen werde. Damals hegte er auch die Absicht, sich mit seiner Frau nach *Roydon Hall* zurückzuziehen und London nur ganz flüchtig ab und zu aufzusuchen. Diesem Umstand verdanken wir einen lehrreichen Briefwechsel zwischen ihm und Londoner Literaten. Am interessantesten ist da wohl das Verhältnis zu Coleridge und Southey. Der erstere, der schon bei Dr. Gillman untergebracht war, dürfte schon früher persönlich mit Frere zusammengetroffen sein; am 2. Juli 1816 sendete er ihm ein Exemplar seiner *"Sibylline Leaves"* mit achtungsvollem Begleitschreiben. Frere machte dann Coleridge in seinen engsten Zirkeln bekannt und sorgte auch durch materielle Unterstützung für den greisen Philosophendichter.[1]) Vom 16. Juli 1816 besitzen wir einen Brief, in dem Coleridge sich mit Freres Anschauungen über die *Ilias* (siehe unten) einverstanden erklärt. Die Beziehungen zwischen den beiden Dichtern, die im *"Anti-Jacobin"* die denkbar schlechtesten gewesen waren, hatten um jene Zeit dank der geistigen Stufe, auf der beide standen, einem herzlichen Freundschaftsbund Platz gemacht: Das Exemplar der Aristophanes-Übersetzung, das Frere Coleridge gewidmet hatte, vermachte dieser als besonders teures Besitztum seinem Lebensretter Dr. Gillman und sprach dabei seine größte Wertschätzung für den Spender aus, *"who of all the men that I have had means of knowing during my life, appears to me eminently to deserve to be characterized as ὁ καλοκἀγαθος ὁ φιλοκαλός."*[2])

Wichtig ist uns Deutschen die nahe Berührung der

---

[1]) Festing, *pag. 217 ff.*
[2]) Zit. Mem., *pag. 249.*

beiden Männer, weil durch Coleridge ein Zusammentreffen vermittelt wurde, das möglicherweise nicht ohne leise Nachwirkung für uns geblieben ist: das mit Ludwig Tieck nämlich. Am 27. Juni 1817 lud Coleridge Frere in einem überschwenglichen Brief ein, den *"poet and Philosophic critic"* zu sehen und diesem Empfehlungen an beide Universitäten mitzugeben. Coleridge versprach sich viel vom Zusammensein der beiden Männer, namentlich wollte er Tieck durch Frere etwas blenden. Die Zusammenkunft fand in der Tat statt; wir wissen jedoch von dem Eindruck, den die beiden Männer voneinander hatten, nichts zu berichten. Doch mag der so leicht bestimmbare deutsche Romantiker etwas von Freres Werk zu hören bekommen haben und es später verwertet haben.[1])

Auch mit Southey hatte sich Frere ausgesöhnt, leicht genug, da dieser ja seinen Jakobinismus in aller Form widerrufen hatte. Schon bei dessen Geschichte des spanischen Krieges ergänzte und berichtigte der ehemalige Gesandte manches und verschaffte dem Verfasser Zutritt zu Aktenstücken im Auswärtigen Amte. Zu einem so innigen Verhältnis wie mit Coleridge kam es zwar nicht, doch würdigte Southey Freres Cid-Romanzen, die ja als Anhang seines eigenen Werkes *"Chronicle of the Cid"* erschienen waren, in rückhaltloser Anerkennung.[2])

Um diese Zeit war auch die nähere Bekanntschaft mit Lord Byron schon fest, doch wird bei Darlegung der dichterischen Einwirkung Freres auf diesen ein geeigneterer Platz für die Besprechung der persönlichen Beziehungen sein; auch Sir Walter Scott, mit dem Frere 1806 bekannt geworden war, wird gelegentlich noch als Freund und Berater erwähnt werden. Und so fahre ich im Lebensbilde fort.

Die beschauliche Seßhaftigkeit Freres sollte für den Augenblick einen argen Stoß erleiden. 1818 hatte sich seine Frau beim Besuch der für die *Elgin Marbles* neu erbauten

---

[1]) Mem., *pag. 179, 180;* Festing, *pag. 222ff.* Eine Skizze über etwaige Anregungen der *"Monks and Giants"* in Tiecks *"Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen"*, gedenke ich an andrer Stelle zu veröffentlichen.

[2]) Vgl. *Life and Correspondence of R. Southey, Ed. 1850, vol. III, pag. 165;* Festing, *pag. 229ff.;* siehe unten S. 59 f.

Museumsräume eine Erkältung zugezogen, die ihre ohnedies geschwächte Gesundheit aufs heftigste erschütterte. Allerlei Badekuren wurden versucht; zunächst in Brompton, dann in Tunbridge Wells, wo sich ein neuerlicher reger Verkehr mit Canning natürlich ergab und wieder launige Gedichtchen entstanden.[1]) Da aber das englische Klima auf die Dauer Lady Errolls Leiden eher zu verschlimmern drohte, entschloß sich ihr Gemahl, mit ihr, ihrer Nichte und seiner unverheirateten Schwester Susanne das Mittelmeer aufzusuchen.

Noch vorher betätigte sich aber der an Politik anscheinend nicht mehr interessierte Dichter in einer diplomatischen Mission, die von seiner Freundschaft wie seiner allgemeinen Menschenliebe das schönste Zeugnis abgibt. Die Quelle dafür sind eigenhändige Aufzeichnungen, die man erst vor kurzem in einem wohlverwahrten Schreibebuch entdeckte. Es handelte sich ihm darum, mit Delikatesse Canning bei den Bemühungen zu unterstützen, das Verhältnis des Königs zu Karoline von Braunschweig in Güte zu schlichten. Canning, damals Minister, war ihr zugetan (so daß man ihn sogar im Scheidungsprozeß des Ehebruchs mit ihr beschuldigte, worauf aber kein anständiger Mensch hörte) und trotz ihres bisher entschieden herausfordernden Benehmens wollte er einen Ausgleich herstellen. Die Ratgeber der Königin jedoch hielten sie davon ab, England in freiwilliger Verbannung zu verlassen und im Kirchenstaat als Königin zu leben. Dieser Vorschlag wurde am 4. Juli 1820 von Canning und Frere gemacht, aber zurückgewiesen: am 5. Juli brachte Lord Liverpool die *Divorce-Bill* im Oberhaus ein, womit jener Monstre-Skandalprozeß begann. Frere zeigt nun in seinen Notizen Empörung über die Ungeschicklichkeit der Königin und kühle, ja verächtliche Haltung gegen George IV. und seine Berater in dieser Sache.[2])

e) Aufenthalt in Malta. — Lebensende.

Im Herbste 1820 verließ Frere mit seiner Familie England an Bord der *"Sicily"*, deren Kapitän sich bereit erklärt hatte, überall anzuhalten und zu ankern, wo und wie es Frere gerade wünschte. Nach kürzerem Aufenthalt in

[1]) Mem., *pag. 181, 182.* — [2]) Festing, *pag. 204 ff.*

Lissabon und längerem in Palermo ging die Fahrt nach Malta und hier wurde im April 1821 endgültig Halt gemacht. Frere mietete zwei Häuser, eine Sommer- und eine Winterwohnung, und richtete sich für dauernd ein: mit zwei kleinen Unterbrechungen verlebte er hier seine letzten Jahre.

Im September 1825 begab er sich nach England, um nach seinen Besitzungen zu sehen. Viele alte Bekanntschaften wurden da erneuert und Tage reinster Freude in Seaford genossen, wo Canning mit Frere wiederum politische Karikaturenpoesie betrieb: die Freunde hatten sich gelegentlich der Katholikenfrage, die in der vergangenen Parlamentssession recht hitzig behandelt worden war, einen gewissen Dr. Chafy ausersehen; ein Scherzgedicht *"Cheveley"* macht sich über den gelehrten Herrn lustig und zeigt trotz andrer politischer Absichten noch ganz den Ton des *"Anti-Jacobin"*. Auch ein kleines Gedichtchen desselben Stiles über die Iren, betitelt *"The Bubble Year"*, verdankt jenen Tagen seinen Ursprung.[1]) 1826 reiste Frere nach einer letzten Familienzusammenkunft nach Malta zurück.

Der Zustand seiner Frau verschlimmerte sich immer mehr und nahm des Gatten volle Sorge in Anspruch. Als die Innigverehrte 1831 starb, hatte er sich gerade eine ziemlich schwere Verwundung zugezogen, so daß er nur unter großen Schmerzen ihrem Leichenbegängnis beiwohnen konnte. Nun vermochte er sich gar nicht mehr von der ihm lieb gewordenen zweiten Heimat zu trennen. Als ihn 1834 sein Neffe Sir Bartle Frere besuchte, fand er, daß dem alten Oheim das milde und gleichmäßige Klima Maltas zum Bedürfnis geworden war: hätte ihn auch London literarisch angeregt, so war doch der größte Teil seiner Jugendfreunde schon tot und an Verkehr mit den bedeutendsten englischen Schriftstellern fehlte es ihm auch auf seiner Insel nicht. Sein Leben wurde außer dem Tode seiner Frau noch durch zwei Unglücksfälle betroffen: mit großer Erschütterung hatte er 1827 die Nachricht von Cannings plötzlichem Hinscheiden vernommen; doch machte er sich Vorwürfe, schon

---

[1]) Mem., *pag. 196, 197;* Wks. II, *pag. 311, 312 ("The Bubble Year"*, Text); *Macmillan's Magazine, vol. 26, pag. 26 ff. ("Cheveley"*, Text und Bericht).

so abgestumpft zu sein: *"I think twenty years ago, Canning's death would have caused mine; as it is, the time seems so short, I do not feel it as I otherwise should."*[1]) Für den Grabstein des Geliebten in der Westminster-Abtei verfaßte er mehrere Grabschriften, von denen eine auch wirklich darauf eingemeißelt wurde.[2]) — Der zweite Schlag fiel 1839, als seine Schwester Susanne, die so lange seine freiwillige Verbannung geteilt und ihm mit weiblicher Fürsorge die Einsamkeit erträglich gestaltet hatte, die Augen schloß. Ihr Leben war reine Schwesterliebe und Selbstaufopferung gewesen: an Stelle der kranken Gattin hatte sie allein die Wirtschaft geführt. Diese Lücke hat Frere schmerzlichst empfunden und den Verlust nie mehr ganz verwinden können.

Sein Leben auf Malta war zwischen einer sorgfältigen Ausschmückung seiner Wohnungen, der Fürsorge für die Armen und wissenschaftlicher Tätigkeit geteilt. Sein Briefwechsel mit englischen und andern Gelehrten war sehr rege. Dabei sammelte er die verschiedensten Dinge, besonders Numismatik betrieb er mit großem Eifer. In den allerletzten Lebensjahren faßte ihn eine wahre Lesewut, während er dem Schreiben aus Bequemlichkeit und Gesundheitsrücksichten fast gänzlich abhold wurde.

Selbständige Dichtung hat Frere auf Malta fast gar nicht mehr gepflegt: von den wenigen Versen hebe ich ein *"Fragment"* hervor, das 1824 entstand und gegen anthropomorphische Vorstellungen von der Gottheit Front macht; nicht ein aus Fleckchen menschlicher Tugenden zusammengesetztes Bild sei sie, sondern umgekehrt der Inbegriff aller überhaupt möglichen Tugend. Gnade, nicht Gerechtigkeit hätten wir Menschen daher allein von diesem Wesen zu erwarten.[3]) Ferner gleichzeitige *"Hexameters"*, gutgebaute Verse, die als metrische Versuche ohne wertvollen Inhalt

---

[1]) Mem., *pag. 200, 209.*

[2]) Wks. II, *pag. 325—327;* von andern Epitaphien, wie sie Frere häufig auf Bekannte und Verwandte lateinisch oder englisch abfaßte, sei das auf Nelson ausdrücklich erwähnt (Wks. II, *pag. 322).*

[3]) *"Not entity, but essence, such is He*
Beyond all measure, quality or degree —
Power, wisdom, goodness in infinity,
In abstract. . . ." Wks. II, *pag. 333ff.*

gelten müssen; interessant sind Spuren von Alliteration darin.[1]) 1840 schrieb er einige Heroic Verses mit Dreireimen: *"Lines describing the altered feelings and character of the Apostles before and after the effusion of the holy spirit"*, pathetische Zeilen, denen Freres Eigenart durchaus nicht anhaftet.[2]) — Kritisch-satirischen Charakters sind eine kurze *"Fable"*, worin mit dem Motiv des Esels in der Löwenhaut Walter Savage Landor ob seiner Weltflucht ins klassische Land verspottet wird, und ein längerer *"Appeal to the Professors of Art and Literature"* etc., wo desselben Klassizisten eingebildete Überlegenheit und unberufene Einmischung in moderne Fragen ziemlich scharf satirisiert wird. (Als Gegensatz hiezu wird Byrons Art zu dichten charakterisiert.)[3]) — Noch 1844 dichtete Frere einige Verse, *"Spain"*, welche Klagen über den politischen Niedergang des ihm vertrauten Landes ausdrücken, und zwar — wie eine Verwandte bezeugt — als eine *"selection of words in the English language adapted to te subject, and as much as possible consisting of the letters most liquid and as little sibilatory as can be found"* — also doch mehr spielerisch.[4])

Für alle politischen Fragen bezeugte er stets gleiche Aufnahmsfähigkeit und Lust, darüber zu diskutieren. Besonders beschäftigte ihn die *Roman Catholic Relief Bill 1829*, wie überhaupt religiöse Fragen, in denen er trotz seiner streng anglikanischen Frömmigkeit liberal gegen Andersgläubige dachte und handelte.[5]) Für die neue Erfindung der Eisenbahnen zeigte er volles Verständnis;[6]) die anhaltende Beschäftigung mit Kolonialpolitik ließ ihn auch

[1]) Z. B.

"Trampling in hate and scorn laws, learning, lazy religion,
Luxury, sumptuous art, antiquity."

oder *"Pyrenean abodes, to the herdsman and hunter and hermit."*

Wks. II, *pag. 314, 315.*

Feinsinnige metrische Bemerkungen Freres über den Bau des Hexameters siehe Mem., *pag. 192, 194,* und Wks. III, *pag. 309, 310* (Exkurs).

[2]) Wks. II, *pag. 329ff.*

[3]) Ibid. *pag. 284, 285—290;* zu Byrons Ablehnung der Poesie Landors vgl. *Pref. to the Vision of Judgment* (By. Wks. P., *vol. IV, pag. 484)* und *"Don Juan" XI, 59.*

[4]) Wks. II, *pag. 313f.,* bes. *note.*

[5]) Mem., *pag. 207, 320f.*

[6]) Ibid. *pag. 336f.*

tatkräftig in die Kolonisationsbestrebungen Norfolker Bauern eingreifen: er unterstützte die nach Amerika auswandernden durch reichliche Spenden, an die sonderbar anmutende, aber wohlerwogene praktische Bedingungen geknüpft waren, und empfahl ihnen vernünftige Arbeits- und Handelsteilung sowie sanitäre Maßregeln.[1]) Auch die Auswanderungsgedanken eines Neffen nährte er mit Vorliebe; schließlich half er sogar der Übervölkerung in Malta ab, soweit er konnte, indem er Kolonistenauszüge von dort durch Rat und Tat förderte.[2]) Erwähnenswert ist, daß sich Frere im Gegensatz zu Lord Byron durchaus kühl gegen die Freiheitsbewegung in Griechenland verhielt,[3]) obwohl er sich früher so warm für die spanische Insurrektion, die freilich einen andern Charakter trägt, eingesetzt hatte.

Andrerseits hat er doch wieder einen Revolutionär unterstützt und so auch indirekt fördernd Einfluß auf revolutionäre englische Dichtung genommen: Gabriele Rossetti, den Mann, der um Haaresbreite den Häschern Ferdinands von Neapel entkam, die ihn um einiger improvisatorischer Verse willen verfolgten. Auf Empfehlung des englischen Admirals nahm er ihn in Malta auf und der überzeugte Tory, der Anti-Jakobinist, wurde ein stets bereiter Gönner, ja Freund des hitzköpfigen Rebellen, der besonders gegen klerikale Regierungen wetterte. Zu diesen anscheinenden Inkonsequenzen gibt Festing einige hübsche weltgeschichtliche Parallelen an.[4]) Für Frere scheint mir aber doch Genaueres feststellbar: seine Sympathien für freiheitliche Bewegungen gehen stets Hand in Hand mit der englischen Politik, der er nach dem gewaltigen Grundsatz *"Right or wrong — my country"* Parteianschauungen zu opfern bereit ist; überdies gründen sie sich, wie ich glaube, immer auf rein persönliche Bewertungen. In Spanien war es die tüchtige Individualität Romanas, die ihn für die Nationalisten gewann, und bei Rossetti ist es der machtvolle Eindruck dichterischer Begeisterung, die Freiheit

[1]) Ibid. *pag. 210ff., 230f.*

[2]) Ibid. *pag. 260f.* — [3]) Ibid. *pag. 334f.*

[4]) A. a. O. *pag. 297: "many of those who reject the notion of Home Rule for Ireland as a monstrous absurdity were honestly ready to upset the balance of Europe by championing Crete against Turkey"* etc.

fordert und fordern muß. Doch suchte Frere auch diesmal wieder zu vermitteln und dem Verbannten Amnestie zu erwirken: es war erfolglos. Nun ließ er kein Mittel unversucht, dem italienischen Dichter zu helfen: mit den besten Empfehlungen versehen, übersiedelte dieser 1824 nach England, von wo aus er einen äußerst regen und für das Leben dieses Emigranten höchst interessanten Briefwechsel mit Frere eröffnete.[1]) Aber auch für des letzteren geistige Entwicklung läßt sich manches daraus lernen. Die streng kirchliche Gesinnung des Engländers wich der Vorliebe für den Freund: Rossettis *"Amore platonico"* kauft er für *185 £* auf, um das Erscheinen des nach seinem Empfinden der Moral gefährlichen Werkes zu verhindern; der Verfasser, dessen *"Spirito Antipapale"* Frere schon bedenklich genug erschienen war, jammerte anfangs über diesen Vorschlag, willigte aber endlich doch ein. In einer Richtung hat der Vater des Prärafaeliten den Kenner der Klassiker entschieden — und nicht am besten — beeinflußt, nämlich in mystischen Dechiffrierungsversuchen. Wie Rossetti die Werke Dantes, Petrarcas, Boccaccios u. a. als Sektiererschriften erklären wollte, so ließ sich Frere von ihm verleiten, den gegebenen Schlüssel allegorischer Ausdrücke auf Chaucer anzuwenden, wobei er zu höchst verwunderlichen Schlüssen gelangte. Ja, er ging so weit, den Tristram der keltischen Romanze mystisch auszudeuten: *'Tristram being an impersonification of the schismatic system of the Druids of Cornwall — the whole Allegory being satisfactory decyphered by Davies in his Book called "Druidical Remains". — If the curious reader cares to pursue the question and has access to an old library, he will find, that Dr. Davies interprets the well-known story of Tristram and Iseult in the most proper manner. "Tristram", according to him, means "proclaimer" and Iseult is "something covered" or "secret". Hence, the fair wife of king Mark was, of course, a new religion of which the gallant knight was the first high-priest.'*

---

[1]) Rossetti schrieb italienisch, Frere englisch, wie etwa Coleridge sich höchst anregend mit Tieck mündlich unterhielt, indem jeder sich seiner Muttersprache bediente; vgl. Festing, *pag. 222, 223, 298.*

Das sind Irrwege, von denen Freres gesunder Sinn erst zurückkommt, als Rossetti auch Miltons "*Paradise Lost*" in diese mystische Sekte einbeziehen will: da war er doch zu gut zu Hause, als daß er dessen längst verstandene Sprache symbolisch hätte deuten mögen. Aber bedenklich muß es einen doch machen, wenn wir den so nüchternen und belesenen Mann so eine Art Shakspere-Bacon-Infektion durchmachen sehen. Abgesehen von solchen Schrullen, verdient unser Dichter in seiner warmen Freundschaft für Rossetti um der vielen wertvollen Interessen willen, die er mit ihm teilte, das höchste Lob und einen Ehrenplatz in der Geschichte der italienischen Literatur in England während des 19. Jahrhunderts.[1])

Habe ich hier eine der vielen literarischen Beziehungen herausgehoben, die Frere damals pflegte, so darf ich seiner gelehrten und speziell philologischen Tätigkeit auf Malta nicht vergessen. Zum Teil ist sie seinen Übersetzungsarbeiten gewidmet, zum andern Teil erschließt sie ihm, dessen Bildungsgrundlage das Studium römisch-griechischer, englischer, französischer und spanischer Klassiker ausmachte, neue Gebiete. Er interessierte sich für ein naturgeschichtliches Phänomen, das sich bei Anlage eines Gemüsegartens zeigte: ein merkwürdiger Trichter, in dem in Lehm eingebettete, durch Rotation von Wasser abgeschliffene Steine und ein prähistorisches Steinwerkzeug gefunden wurden.[2]) — Bald nach seiner Ankunft übersandte er seinem Bekannten Dr. Young die faksimilierte Inschrift eines Sarkophags, welche Bruchstücke der sechsten olympischen Ode Pindars enthielt.[3]) — Mit großem Eifer beschäftigte sich dann der gealterte Mann mit orientalischen Sprachen. Ein bedeutender Orientalist, P. Marmora, unterrichtete ihn im Hebräischen und Phönizischen. Mit ihm und einem andern berühmten Semitologen, Dr. Mill, ging Frere daran, das Hebräische an der Malteser Universität einzuführen.[4]) Das kulturhistorische Interesse an semitischer Literatur hielt neben

[1]) Vgl. Festing, *Chapter XV*, wobei der Verfasserin aus Gabriele Rossettis Nachlaß neue Materialien zur Verfügung standen.

[2]) Ein diesbezüglicher Brief an Dr. Davy abgedr. Wks. II, *pag. 316f.*

[3]) Mem., *pag. 184—186.* Es sind Zeile 1—4 der 5. Antistrophe.

[4]) Mem., *pag. 190f., 226, 231, 237ff., 246, 266, 298ff.*

Marmora auch ein Judenapostel, Josef Wolff, rege, der, selber Konvertit, noch vor dem Kommen des tausendjährigen Reiches Seelen gewinnen wollte. Frere nahm ihn 1826 und 1830 bei sich auf und unterstützte ihn während seiner Wanderfahrten, die bis Bokhara gingen, durch Geld und Zuspruch. Die Gattin des etwas fanatischen Mannes — eine Tochter des Earl of Oxford — blieb indessen auf Malta und verkehrte viel bei Frere. 1835 und 1843 taucht der ehemalige Rabbiner, den Frere sehr schätzte, nochmals in Malta auf, dann verschwindet er von hier und auch aus Freres Korrespondenz.[1]) — Aus dem Jahre 1839 besitzen wir Briefe, in denen Bartle Frere, der Neffe, auf ausdrückliches Verlangen dem Onkel über das Sanskrit berichtet und sein Interesse an altindischen Legenden befriedigt.[2])

Und neben all den gelehrten Beschäftigungen konnte der betagte Mann noch offenes Haus halten, seinen Garten mit erfindungsreicher Abwechslung pflegen und die Politik des Tages sicher verfolgen. Doch es sollte zu Ende gehen: der Einsiedler durfte seinen Freunden folgen, denen er allen ins Grab nachgesehen hatte. 1840 unternahm er eine Seereise nach Korfu, Zante, Venedig und andren Städten und dabei streifte ihn 1841, während er in Rom weilte, ein Schlagfluß. Langsam erholte er sich von dessen Folgen und war 1844 schon wieder ziemlich hergestellt, als ihn im folgenden Jahr ein neuerlicher Anfall heimsuchte. Rasch gewann der Leichtbewegliche seine alte Frische und sein ausgezeichnetes Gedächtnis wieder. Aber in den ersten Tagen des Jahres 1846 warf ihn ein heftiger, unvorhergesehener Anfall abermals nieder: diesmal war die Kunst der Ärzte wie die Pflege der Angehörigen vergebens. Ohne Sprache oder Bewußtsein wiedererlangt zu haben, verschied er am 7. Jänner 1846, nicht ganz 77 Jahre alt. Er wurde neben der Gattin und der Schwester in Malta bestattet und lange noch lebte sein Angedenken unter der gesamten Bevölkerung der Insel fort, der er allzeit ein treuer Freund gewesen war.

[1]) Mem., *pag. 262, 266;* Festing, *Chapter XIV.*
[2]) Festing, *pag. 356.*

Der Mann wie der Dichter Frere bietet ein eigenartiges Bild. Hervorgegangen aus einer der konservativsten Schulen Englands, als Politiker zeitlebens den Grundsätzen Pitts und der ganzen Torypartei unwandelbar ergeben, hat er es doch fertig gebracht, als Weltmann wie als Gelehrter manchen Forderungen der neueren Zeit und den berechtigten Äußerungen andersdenkender Männer seine Anerkennung zu zollen, ja, gerade solche geistige Strömungen zu fördern. Dort, wo es auf eigenes, ganz selbständiges Handeln ankam, erwies sich seine Tatkraft als zu gering, zu wenig anpassungsfähig: als Diplomat in der schwierigen Lage auf der Pyrenäen-Halbinsel, daheim in den politischen Salons hätte er bedeutend mehr leisten können ohne jenes Schwergewicht von Indolenz. Als Gelehrter gehört er jener noch nicht ausgestorbenen Klasse von Engländern an, die, ohne strikte Philologen zu sein, doch mehr Ahnung vom Geiste jener Zeiten und auch mehr Kenntnisse ihrer Literaturen haben als so mancher Zünftler. Wie entwicklungsfähig sein Geist in dieser Hinsicht war, braucht nach dem früher Gesagten nun wohl nicht mehr auseinandergesetzt zu werden: auch auf diesem Gebiet hat er indes nur wenig Selbständiges geleistet und oft mehr durch Anregung befruchtend gewirkt. Was er als Dichter oder dichterischer Übersetzer geschaffen hat, kann genetisch hier noch nicht gewürdigt werden, aber vorwegnehmend dürfen wir doch an dieser Stelle behaupten, daß seine Talente abermals seine Taten überflügelt haben: unendlich versplittert in Unterhaltungen und Briefen hat er seine Gaben und sie nur selten zum Formen einer geschlossenen Aufgabe verwertet.

Aber diesen abträglichen Seiten seiner Persönlichkeit — und eine Individualität nicht gewöhnlicher Art war J. H. Frere — stehen andre gegenüber, vor allem die schöne Fähigkeit, den alten Freunden stets ein Berater in allem zu sein und neue Freunde um ihres Charakters willen zu gewinnen. Sein hilfsbereites Wesen, sein feiner Takt, seine glänzende Konversation bei aller Gründlichkeit werden von allen, die ihn kannten, vorurteilslos gerühmt.

Er gehört zu jenen Gestalten der menschlichen Geistesgeschichte, die nicht zum Kämpfen und Ringen geboren scheinen, die aber mit allen Eigenschaften dazu, außer der

Kampfeslust, ausgestattet sind, zu den Männern, die lieber lächeln als schelten, die sich von der gewöhnlichen rauhen Seite des Lebens in stille Einsamkeit zurückziehen, ohne deshalb unfruchtbare Asketen zu werden. Nicht stark ausgeprägte Züge weist sein literarisches Porträt auf, aber Züge, die für die ganze Zeit typisch im besten Sinne genannt werden können: ein klassisch gebildeter, weltmännisch erzogener Mann, der im sicheren Genuß eines reichen Besitzes viel von Welt und Menschen gesehen hat, ein *"antiquary gentleman"*.

Zu solchen Eigenschaften muß seine persönliche Erscheinung, die auf alle den gewinnendsten Eindruck machte, prächtig gepaßt haben: eine schlanke, fast große Figur mit edler, aufrechter Haltung; ein etwas länglicher Kopf mit frei nach hinten wallendem, leicht gewelltem Haar; das glatt rasierte Gesicht, das nur seitlich ganz kurze "whiskers" einfaßten, zeigt scharfe, große Züge, offene Augen, eine lange, feingeschwungene Nase, kräftiges Kinn und einen vollen und doch feinen Mund, um den man jeden Augenblick das ironische Zucken erwartet.[1]) Sein Blick soll höchst ausdrucksvoll gewesen sein.

J. H. Frere hinterließ keine Kinder, doch war er es, der in der Familie die politische Laufbahn inaugurierte und seinem Neffen hiezu die Wege ebnete: so hat er sich ein familiengeschichtliches Verdienst auch ohne Vermehrung des Stammbaums erworben.

---

[1]) Vgl. das Porträt von Hoppner, das nach einem Stiche in Wks. I und in By. Wks., P., *vol. IV,* reproduziert ist. — Dazu auch Personsbeschreibung Mem., *pag. 261.*

Freres Übersetzungsarbeiten.

"Traditum ab antiquis servare."
Wahlspruch der Freres.[1])

Durch seine umfassenden Sprachkenntnisse und seine ausgebreitete Belesenheit nicht minder wie durch die glückliche Anlage, sich gern und ganz in vergangene Zeiten mit ihren geistigen Stimmungen hineinzuversetzen, erscheint unser Dichter berufen, eine Anzahl wertvoller Übertragungen fremder Literaturwerke ins Englische zu vollenden. Es war im allgemeinen keine Dilettantenarbeit, mit der er seine Zeit verbrachte, denn er nahm es ernst mit der Kunst des Übersetzens, wie seine 1820 erschienene *Review of Mitchell's Aristophanes* beweist.[2]) Bei Beurteilung dieser Übersetzung unterscheidet er zwei Klassen von Übersetzern überhaupt: *"Spirited Translators"*, die eine moderne Welt in den alten Autor hineintragen, selbst glänzen wollen und so im Leser ein Gefühl unerquicklicher Wirrnis durch Darstellung alter und neuer Verhältnisse zurücklassen; und *"Faithful Translators"*, die ihre Ehre darin erblicken, den Autor wörtlich mit Beibehaltung aller lokalen und persönlichen Eigenheiten und Anspielungen wiederzugeben und jede moderne Redewendung vorsichtig zu vermeiden. Diese letzteren scheuen nicht davor zurück, das Auge des Lesers bei höchst lebendigen Stellen plötzlich auf eine weitläufige Anmerkung unter dem Strich zu lenken, deren der Text allerdings bei solcher Übersetzung nur zu oft bedarf. Zwischen beiden Arten oder Unarten der Übertragung schlägt Frere nun theoretisch eine Mittelstraße ein, sein Grundsatz für eine gute Übersetzung lautet: *"The language of translation ought, we think,*

[1]) Vgl. Mem., *pag. 4, note 2.*

[2]) Erschienen in *The Quarterly Review, vol. XXIII, pag. 474;* abgedr. Wks. II, *pag. 178—214.*

as far as possible, to be a pure, impalpable and invisible element, the medium of thought and feeling, and nothing more; it ought never to attract attention to itself; hence all phrases that are remarkable in themselves, either as old or new; all importations from foreign languages, and quotations, are as far as possible to be avoided."[1])

Der Rezensent zeigt nun an einem gelungenen Beispiel — einer Partie aus den *"Acharnians"*, die von Mitchell ausgelassen worden war —, daß der griechische Komiker tatsächlich in dieser Weise zu behandeln sei, daß aber auch gerade bei ihm, dessen Stoffe die ewig gleichen Schwächen des menschlichen Charakters sind, eine Wiedergabe der seelischen Grundzüge einer Dichtung in besonders günstigem Grade möglich ist. Die in der Probe vorgenommenen Änderungen dem Original gegenüber verteidigt er mit den charakteristischen schönen Worten: *"Our defence must be that the text of the original ist not the original — it is the text of the original and nothing more: it contains the original always potentialiter, but not always actualiter. The true actual Original, which the ancient dramatic poet had in view, and upon the success of which their hopes of applause and popularity were founded, consisted of the entire Performance, as exhibited, and in the dialogue as represented by Actors trained and disciplined under the immediate direction of the Author himself"* etc. Deshalb dürfe der Übersetzer auch oft genug in Bezug auf Lebendigkeit der Darstellung das Original ergänzen, indem er etwaige Bühnenanweisungen u. ä. in den Text einsetze.[2]) Bezeichnend für den verständigen Textkritiker und feinsinnigen Übersetzer ist der Standpunkt, den Frere gegenüber den offenkundigen Zoten bei Aristophanes einnimmt. Er meint, man müsse dieser Eigentümlichkeit des Griechen wohl gerecht werden insoweit etwa, als Molière in seinen niedersten Komödien gehe,[3]) verhält sich aber ablehnend gegen alle nicht mehr bloß sinnlichen,

[1]) Wks. II, *pag. 187.*

[2]) Wks. II, *pag. 197 f.*

[3]) Liberaler äußert sich *Ernst* in Tiecks *"Phantasus"*: "Wenn manche Humoristen schon die letzte Grenze erreicht zu haben scheinen, so entdeckt ein andrer Übermut vielleicht ein neues Gebiet . . .; . . . so kann wohl nach Umständen alles gewagt werden."

sondern unsittlichen Ausdrücke, die auf ein modernes Publikum befremdend wirken müssen: sie verbannt er aus der Übersetzung. (Viele grobkörnige Stellen des Atheners erklärt er hiebei mit einer Art von Ehrenrettung als Zugeständnisse an die gewöhnliche Denkart der breiten Volksmasse.) Die weiteren Ausführungen beschäftigen sich dann philologisch-kritisch mit der Prosa-Übersetzung von Mitchell und zeigen große Sachkenntnis — hatte doch unser Dichter seine *"Acharnians"* schon im Pulte liegen —; für Freres allgemeine Grundsätze sind sie als Beispiele von Interesse.

Wie hat nun der Dichter in der Praxis diese seine Theorien befolgt? Gehen wir bei Beantwortung dieser Frage in zeitlicher Ordnung vor, so würden wir arg enttäuscht werden, wenn wir nämlich von einem Gymnasiasten Anschauungen eines gereiften Mannes verlangen wollten. Denn schon in Eton hatte sich Frere in Übertragungen altklassischer Verse versucht: es sind ein paar Schülerarbeiten gewöhnlichster Sorte, wie sie heute noch zu Dutzenden auf den englischen Schulen fabriziert werden; daneben jedoch auch solche, die durch Anwendung altertümelnder Sprache aus der Tradition herausfallen.[1])

Sie leiten uns zu einem durch eigene Wahl veranlaßten Werke hinüber, das uns näher beschäftigen muß. 1790 veröffentlichte George Ellis seine *"Specimens of the Early English Poets"*, in denen dem Gedicht aus der Sachsenchronik, das den 937 erfochtenen Sieg bei Brunanburh verherrlicht, außer der obligaten wörtlichen Übersetzung eine *"Metrical Version of an Ode [sic!] on Athelstan's Victory. From the Saxon"* folgte. Sie war von einem Freund des Herausgebers besorgt und dieser fügte hinzu: *"This was written several years ago, during the controversy occasioned by the poems attributed to Rowley, and was intended as an imitation of the style and language of the fourteenth century. The reader will probably hear with some surprise that this singular instance of critical ingenuity was the composition of an Eton school boy."* Aus demselben begeisterten Tone der romantischen Stimmung heraus urteilen Mackintosh und Sir Walter Scott über diese Jugendleistung

[1]) Alle abgedr. Wks. II, *pag. 37—41.*

Freres, denn er ist der Verfasser. Dieser Stimmung ist jedoch viel zu gute zu halten sowohl bei der Abfassung der vierhebigen Reimverse als auch bei ihrer Bewertung durch die Zeitgenossen. Ellis fühlte wohl nicht die Ironie, wenn er von *"critical ingenuity"* einerseits und *"imitation of the style of the fourteenth century"* andrerseits sprach. Es war eben Chatterton-Taumel gewesen, der dem Jüngling die Feder geführt hatte. Ebenso wie der Scheinmönch Rowley bedient auch er sich ganz unmöglicher Formen und künstlichen Rostes zum Aufputz: *cold* für *could*, respektive *cuđe* (V. 10 des Originals), *was* für *were* (V. 14), *foen* für *foes*, respektive *fón*, *fân* (V. 29) u. s. f. und abenteuerlichster Schreibungen: *kempis*, *schyppe*, *ghazand*, *migty*, *knytis* u. a. m. Sprachlich ist also das Werk ein arges Durcheinander; dementsprechend sind auch die Übertragungen der verschiedenen national-epischen Wendungen und Benennungen des patriotischen Gedichts. Sonderbarerweise hat Frere den schönen umschreibenden Ausdruck für die Sonne (V. 13 f. des Originals) ganz unübersetzt gelassen, ebenso die schmückenden Beiwörter bei der Schilderung der Bestien auf der Walstatt (V. 61 f.). Von einer wirklichen Anpassung an germanisches Altertum ist in den 66 Versen keine Rede, abgesehen von der philologisch ganz ungenauen Übertragung einzelner Stellen. So sehen wir auch hier in der Frühzeit der englischen Romantik, daß noch mit unklaren Begriffen gearbeitet wurde, daß sich erst allmählich richtige Vorstellung von nationaler Vergangenheit Bahn brach. Aber für jene Zeit der werdenden Ideen ist dies unscheinbare Denkmal charakteristisch, das seinem Publikum, ohne es in historisches Verständnis der versunkenen Epoche einzuführen, durch den Anschein von Volkstümlichkeit alles Lobes wert galt.[1])

Die übrigen kleineren Übersetzungen Freres behandle ich nur so weit, als sie zur Darstellung der Individualität

---

[1]) Abgedr. Wks. II, *pag. 41—43;* vgl. auch Mem., *pag. 175, 176.* — *The Pedigree of the Family of Freres* nennt das Gedicht *"the remarkable war-song upon the victory of Brunnenburg* [sic!]; der Fehler geht auf Scott zurück, der *(Poet. Wks. 557)* die Form *"Brunnanburg"* gebraucht. — Welche Ausgabe des *"Microcosm"* Festing benutzt hat, wenn sie behauptet *(a. a. O. pag. 28), "Athelstan's Victory"* sei daselbst abgedruckt, ist mir rätselhaft.

des Mannes beitragen; eine genaue kritische Analyse derselben ist daher ausgeschlossen.

Kaum vor das Jahr 1812 kann eine Übersetzung von *Ilias IX, 308—487,* in Heroic Verses mit häufigem Dreireim fallen. Angeregt durch die Lektüre der Popeschen Übersetzung, beschäftigte sich Frere damals eingehend mit dem Original und schrieb auch für das *"Museum Criticum"* einen Aufsatz, betitelt *"Remarks on the Ninth Book of the Iliad"*, worin er für Autor-Verschiedenheiten und Reste alter Lieder (in eingeflochtenen Zitaten) mit besonderer Beziehung auf dieses Buch eintritt; die leitenden Gedanken dürften wohl auf Friedrich Schlegels Vorlesungen zurückgehen, die durch Coleridge damals bekannt gemacht worden waren. Allerdings stammt dieser Artikel erst aus dem Jahre 1815, die Verschiedenheit der Verfasser von Buch I einerseits und Buch II—IV andrerseits hatte Frere aber schon 1812 in Briefen behauptet.[1]) — In diesen Zeitraum dürfte auch die Übersetzung von *Odyssee XXI, 424—XXII, 42* gehören, die ebenfalls in Heroic Verses geschrieben ist.

Mehrere Oden und Lieder des Catullus übertrug Frere 1805 und 1810 teils in Heroic Verses, bei denen er stets auch in Originalgedichten Dreireim untermischt, teils in lyrischen Strophen: natürlich fehlt nicht *Carm. III. "Luctus in morte spasseris"* und *Carm. LXI. "In Nuptias Juniae et Manlii, Collis o Heliconei"*. Dieses Epithalamion ist in Schweifreim-Strophen übertragen, der wirkungsvolle Refrain *"Hymen, o Hymenaeus"* fallen gelassen worden; aber der sinnliche Ausdruck der Hochzeitsfreuden ist trotz der sonst zu bemerkenden Prüderie (vgl. z. B. *Carm. X.* im Beginn) nicht unterdrückt. Das Chorlied hat Frere durch eine kleine Einleitung und zwei kurze Prosa-Einschaltungen dem Leser mimisch anschaulich zu machen gesucht.[2])

Von Euripides übersetzte er die erste Strophe und Gegenstrophe des Klagegesangs aus der *"Alkestis"* in Strophen mit End- und vereinzelten Binnenreimen und aus

---

[1]) Vgl. Mem., *pag. 156;* abgedr. Wks. II, *pag. 165—178,* der Text der beiden Stellen *ibid. pag. 371—378.*

[2]) Abgedr. Wks. II, *pag. 382—397.*

dem *"Rasenden Herakles"* die Antwort der *Lyssa* (des Wahnsinns) auf die Anfrage der *Iris* in Heroic Verses; von Empedokles zwei kleinere Stückchen, eines in englischen Heroic Verses, das andre in lateinischen Hexametern. Letztere Arbeit trägt das Datum 1821 und ist in Messina geschrieben, die andern Fragmente dürften 1818—1819 entstanden sein, als sich Frere überhaupt viel in dieser Art beschäftigte, und dann erst, da er immer noch auszufeilen pflegte, endgültig niedergeschrieben worden sein. Aus seiner Pietà stammt eine 1821 datierte Übersetzung des Prosper Aquitanus, *"De ingratis", lib. III, v. 21ff.*[1])

Der Aufenthalt in Spanien veranlaßte unsern Dichter zur Übersetzung einiger Zeilen des Lope de Vega (1802) sowie zur Abfassung etlicher vierzeiliger durchgereimter Alexandriner-Strophen nach dem Spanier Gonzalo de Berceo. Aus Montemajors *"Diana" (lib. V, fol. 136 der Ausgabe Antwerpen 1580)* übertrug Frere 30 Verse im Maße des Originals (vierhebig *x a x a x a* etc.), welche die Klage einer an einen eifersüchtigen Gatten gefesselten Frau enthalten. Aus dem Jahre 1804 besitzen wir eine Version der *"Romance del Rey de Aragon"*, 9 Strophen von 4 Jamben der Reimstellung *x a x a, x b x b* etc. (Klage des Königs über Neapel).[2])

Aus dem Italienischen übersetzte er 1821 in Messina *"Lines written after visiting the Monasteries at Catania"* im Maße des Urtextes (viertaktige trochäische Reimpaare); sie behandeln das mönchische (ein Lieblingsthema Freres!)[3]) Leben in leicht parodistischen Ausdrücken.

Dem Französischen des Lafontaine nachgebildet ist *"Aesop's Fable of the Frogs"*, in freien Reimzeilen ungleicher Silbenzahl 1810 verfaßt. Frere beherrschte das Französische vollkommen, schätzte aber die französische Literatur wegen ihrer Frivolität mit wenigen Ausnahmen gering: so wollte er für Leclerq's *"Proverbes Dramatiques"* den ganzen Molière hergeben; ein leichter Handel für ihn, fügt der Erzähler dieser Anekdote hinzu, denn er konnte

[1]) Diese kleineren Übersetzungen aus den klassischen Sprachen siehe Wks. II, *pag. 379—382.*

[2]) Siehe Wks. II, *pag. 397—401.*

[3]) Wks. II, *pag. 401, 402.*

Molière ganz auswendig, hätte also nichts dabei verloren gehabt.[1])

Über Freres Kenntnisse der deutschen Sprache und Literatur kann man sich nach dem vorhandenen Material kein ganz klares Bild machen. Im Jahre 1800 lernte er deutsch,[2]) lobte auch im selben Jahre die eben erschienene Piccolomini-Übersetzung Coleridges, ob an und für sich oder mit Beziehung auf das Original, bleibt unentschieden.[3]) Dagegen ließ er sich noch 1829 deutsche Werke in englischen Übersetzungen nach Malta schicken,[4]) scheint es also in der Sprachbeherrschung nicht sehr weit gebracht zu haben. Dann aber überrascht er uns, obwohl wir sonst von weiteren Studien nichts wissen, mit einem 1835 verfaßten Bruchstück einer Übersetzung von Goethes *"Faust"!* Freilich ist die Freude bei näherem Zusehen bald gedämpft, denn der Versuch — est ist V. 2901—2931 (Weim. Ausgabe) — weist arge Mißverständnisse auf; die Übertragung ist weder zeilengetreu, obwohl in vierhebigen Couplets, noch sinngetreu, offenbar infolge mangelnden Sprachverständnisses.

"Denk, Kind, um alles in der Welt! Der Herr dich für ein Fräulein hält" heißt bei Frere: *"Come, get your best-bread answer ready, My dear, he takes you for a lady"; "So hört die traurige Geschicht!" — "The melancholy fact is as I mentioned"*; Gretchens: *"Ich möchte drum mein' Tag nicht lieben; Würde mich Verlust zu Tode betrüben." — "I vow, For my part it would kill me now, — I never should look up again"*; die Änderung von *"dreihundert Messen"* in *"five-hundred"* scheint auf einem Versehen der Herausgeber (300 und 500 in Ziffern sind ja in der Handschrift leicht zu verwechseln) zu beruhen, sonst wäre sie ja grundlos, etwa aus metrischen Bedenken, da ja beide Zahlwörter einsilbig sind; die drei Zeilen des deutschen Textes, wo von den Messen die Rede ist, sind durch fünf englische Verse wiedergegeben, eigentlich ein Kunststück bei der Knappheit der englischen Sprachformen.[5])

Wann Freres *"Translations of some of the Psalms of David"* entstanden sind, ist nicht für alle festzustellen; hinter dem ihnen in der Ausgabe angehängten Stück aus dem *Buche der Richter,* das sicher 1832 verfaßt ist,[6]) folgt

[1]) Wks. II, *pag. 403, 405;* vgl. Mem., *pag. 331f.*

[2]) Mem., *pag. 44.* — [3]) Ibid. *pag. 49.* — [4]) Ibid. *pag. 208.*

[5]) Wks. II, *pag. 402, 403.* Der Enthusiasmus des Rezensenten in *Frazer's Magazine, N. Ser., vol. V, pag. 491ff.,* scheint mir auf diese Faust-Übersetzung übel angewandt.

[6]) *Vgl.* Mem., *pag. 238.*

noch ein Fragment aus dem *Ecclesiasticus*, welches die Jahreszahl 1801 trägt.[1]) Dem ganzen Charakter des ausgereiften Stiles und den Anmerkungen nach dürfen wir die Psalmen wohl in die Zwanziger- und Dreißigerjahre versetzen, wo sich Frere dem Studium des Hebräischen so eifrig widmete;[2]) in diesem Falle dürfen wir sie aber auch als direkte Übertragungen aus dem orientalischen Texte betrachten. In einem kurzen Vorwort wird uns gesagt, daß der Dichter diese Psalmen nicht als historische Denkmäler hebräischer Lyrik, sondern als messianische Verheißungen, also vom christlichen Standpunkt aus, und zwar mit besonderer Beziehung auf christliche Feste, frei übertragen habe; deshalb beruft er sich denn auch hier und in einigen Anmerkungen auf kirchliche Autoritäten bezüglich seiner Auffassung des Textes. Sprache und Vers sind hier im pathetischesten und blumenreichsten Ausdruck gehandhabt: meist Heroic Verses mit eingestreuten Dreireimen und auch kürzeren Binnenreim-Abschnitten, sonst lyrische Strophenformen; durch zahlreiche Parallelismen und Umschreibungen ist der Umfang dieser Hymnen bei weitem größer geworden als der geläufige Bibeltext. — Ebenso ausgeführt ist der *Lobgesang der Deborah (Richter, Kap. V, 9—13)*, der in strophischen Abschnitten freier Reimstellung, die am Schlusse dem vierhebigen Couplet weicht, abgefaßt ist. Das früher entstandene Stück aus dem *Ecclesiastes* — acht Heroic Verses — ist eine lehrhafte Ausführung des biblischen Gedankens.

Aber nicht nur auf solche Kleinigkeiten hat Frere seine philologische Forschung und poetische Umgestaltungskraft verwendet — denn beide gehen bei ihm stets Hand in Hand —, sondern auch Größeres ist ihm zu schaffen gelungen. Der Aufenthalt in Spanien — und zwar mutmaßlich schon der erste — zeitigte ein Werk, das von allen Kritikern als eines seiner bedeutendsten anerkannt wird, die Übertragung von Stücken des *"Poema del Cid"*. Wie schon erwähnt (siehe oben S. 41), schätzte es sich Southey zur besonderen Ehre, einiges davon als Anhang seiner

[1]) Die Übersetzungen aus dem Hebräischen W k s. II, *pag. 409—426.*
[2]) Vgl. oben S. 48 f.

"Chronicle of the Cid" im Jahre 1808 zu veröffentlichen. Es sind dies das erste, fünfte und sechste Stück der von Frere übertragenen Abschnitte. Die andern drei wurden erst aus dem Nachlaß im Jahre 1872 veröffentlicht. Im ganzen sind es 885 Verse, welche 1024 Zeilen des aus der Mitte des 12. Jahrhunderts stammenden Originals entsprechen, die Frere in diesen sechs getrennten und in sich abgeschlossenen Stücken wiedergegeben hat. Die altertümliche, zerrüttete Form des alten Denkmals hat der Übersetzer durch unregelmäßige Verse von bald sechs, bald sieben Hebungen und durch Häufung von Reimen mit Erfolg nachgeahmt. (Es kommen neben den Reimpaaren Dreireime außerordentlich oft, Vier- bis Achtreime ab und zu vor.) Die Sprache ist lebendig fließend und zeichnet sich durch große Kraft und einen dem Stile der Romanze entsprechenden altertümlichen Wortschatz aus. In dem ersten Stücke (dem, wie allen, ein orientierendes *"Argument"* vorausgeht) ist eine Schlacht gegen die Mauren geschildert mit mehr Naturwahrheit und Einfachheit als der mit mittelalterlicher Ausstattung versehene Sieg Æþelstans. Hier und in den andern Episoden hat sich unser Dichter wirklich ganz in die Umgebung versetzt, aus der heraus er dann nachdichtete. Die zeitgenössischen Kenner waren entzückt über diese ritterliche Abenteuerpoesie — damals schürfte man ja in England eben erst auf solche Schätze romanischer Dichtkunst — und W. Scott zitierte noch 1831 auf Malta aus dem Kopfe ein großes Stück der Übertragung seines Freundes mit begeisterter Bewegung.[1]) Mehr als das Urteil eines doch nur vorübergehend mit der Frage Beschäftigten, wie der Verfasser dieses Buches es ist, muß wohl das Lob des Amerikaners gelten, der den Spaniern ihre beste Literaturgeschichte gab: Ticknor in seiner *"History of Spanish Literature"*, der Frere daselbst zitiert und besonders seine gelehrte Grundlage für diese gewandte Übersetzung anerkennt.[2])

An Zeit und Stoff die umfangreichste aller Arbeiten,

---

[1]) Vgl. Mem., *pag. 235, 236.* Es war *l. 46—67* des ersten Stückes Freres; vgl. *Edinb. Rev., vol. 135, pag. 480.*

[2]) Vgl. auch Norton, *North American Review 107, 136 ff.*; abgedr. ist Freres Übersetzung Wks. II, *pag. 337—368.*

die Frucht seiner Zurückgezogenheit auf Malta, ist die Übersetzung, die Frere von fünf Stücken des Aristophanes geliefert hat. Kritisch hatte er sich schon vor 1818 mit diesem Schriftsteller beschäftigt, wie oben ausführlich dargetan wurde (siehe S. 52 ff.), und damals bereits ein Bruchstück eigener Übertragung, der *"Acharnier"*, mitgeteilt. In Tunbridge waren dann schon *"The Birds"* in Angriff genommen worden.[1]) Auf Malta konzentrierte sich dann die Arbeitskraft des Gelehrten und des Dichters auf die Fortführung der schwierigen Aufgabe. Unter umständlichen Bedingungen ließ er sich das Material aus England kommen, das er Stück für Stück durcharbeitete und ausbeutete. Die damals vorhandenen Übersetzungen ins Englische von Mitchell, Cary, Montgomery u. a. benutzte er gewissenhaft, ohne seine eigene Auffassung deshalb aufzugeben. Langsam erschienen die Bruchstücke im Drucke; mit gewisser Zähigkeit und Scheu konnte sich der Verfasser von ihnen nicht recht trennen. Zuerst gelangten Fragmente der *"Frösche"* in Druck, die lange vor März 1824 fertig geworden sein müssen; *"The Acharnians"* waren damals schon nahezu beendet und im Juni desselben Jahres waren auch *"The Birds"* zu 1200 Zeilen vorgeschritten.[2]) Im März 1828 sind davon nur noch 250 Zeilen zu übersetzen;[3]) im August ist er auch mit *"The Frogs"* fast zu Ende. Doch erst September 1829 schließt er dieses Stück ab und bittet seinen Bruder Bartle, in England die Drucklegung von 250 Exemplaren zu überwachen; er will das Ganze anonym als Manuskript nur für die Freunde und die Universitäten erscheinen lassen. Infolge der Krankheit der Lady Erroll zieht sich jedoch die Sache sehr in die Länge, auch deshalb, weil Frere noch eine Einleitung fertigstellen möchte.[4]) Im September 1829 verlangt er auch von Bartle ein Handexemplar der *"Birds"* mit Anmerkungen und Übersetzungen am Rande, das anscheinend bei Freres Abreise in England zurückgeblieben war, wieder zurück, muß jedoch im Dezember neuerdings deshalb anfragen.[5]) Inzwischen hatte der Bruder selbst 1300 Verse Übersetzung aus diesem Buche

[1]) Mem., *pag. 194.* — [2]) Ibid. *pag. 192 f., 194.* — [3]) Ibid. *pag. 204.* — [4]) Ibid. *pag. 208, 220, 224, 227.* — [5]) Ibid. *pag. 227, 228.*

kopiert und schickte sie ihm anfangs 1831: sie kamen zwei Wochen nach Lady Errolls Tod an und rissen Frere aus seiner trüben Stimmung heraus; zu diesen 1300 Versen waren inzwischen noch 900 übersetzt worden.[1])

Nun gibt er endlich im Frühjahr 1831 den Auftrag, den Text der *"Frogs"* abzudrucken, die Noten sollen als Anhang nachfolgen.[2]) Die Abfassung der Anmerkungen verzögert sich indessen, da die hebräischen Studien sich dazwischendrängen, und so wird die Ausgabe zurückgehalten.[3]) Von da an hören wir wieder einige Zeit gar nichts vom Fortschreiten der Arbeit. Erst 1836 weiß Lewis, der Malta besuchte, zu erzählen, daß Frere vier Stücke des Aristophanes übersetzt habe und sie zu drucken gedenke.[4]) Doch im April 1837 sind die *"Notes"* zu den *"Frogs"* noch nicht fertig! Lewis macht sich erbötig, den Druck der *"Knights"* in dem *Government Printing Office* auf Malta zu besorgen, und tatsächlich führte er diesen Vorschlag mit des Autors Einwilligung während einer schrecklichen Cholera im Sommer dieses Jahres auch aus.[5]) Dieser Druck entbehrte der Akzente und Rhythmus-Zeichen und blieb vorderhand noch unveröffentlicht. Erst 1839 begann der Verfasser dann die Exemplare an Verwandte und Freunde zu verteilen, wobei sein Bruder Bartle noch Druckfehler und ähnliches mit der Hand ausbesserte.[6]) Eine von Frere geschriebene *"Apology for the Translation of Aristophanes"*, in der er besonders seine Unkenntnis der Chormusik bedauert, war als Einleitung zu einem der Stücke geplant, doch wurde dann eine andre vorgedruckt.[7]) Die Sendungen der einzelnen Exemplare an Bekannte ziehen sich noch bis ins Jahr 1840 hinein; dann wurde der Rest des Vorrates beim Buchhändler Pickering zum Besten eines Mr. G—. (= Gillman, Coleridges Arzt und Freund) verkauft.[8])

---

[1]) Ibid. *pag. 229, 294.*
[2]) Ibid. *pag. 229.*
[3]) Ibid. *pag. 230, 231, 238, 240.*
[4]) Ibid. *pag. 274.*
[5]) Ibid. *pag. 276.*
[6]) Ibid. *pag. 292ff., 297f.*
[7]) Ibid. *pag. 297, note.*
[8]) Ibid. *pag. 314, 322f.*

Die vier Stücke, die wir vollständig von Frere übersetzt haben, sind also *"The Acharnians"*, *"The Knights"*, *"The Birds"* und *"The Frogs"*; dazu kommen noch unbedeutende Bruchstücke eines fünften Lustspieles *"The Peace"*, die zum Drucke vorbereitet waren, aber erst 1872 in der ersten Gesamtausgabe der Werke erschienen.

Es würde zu weit führen, die einzelnen Stücke in der vorliegenden Übertragung mit den Originalen genau zu vergleichen. Das Ergebnis ist auch weniger durch statistische Daten zu erhärten als durch den allgemeinen Eindruck. Der Dichter ist den oben dargelegten Grundsätzen wesentlich treu geblieben: er hat es verstanden, die Mittelstraße zwischen den *"Spirited Translators"* und *"Faithful Translators"* mit Sicherheit und Eleganz zu wandeln. Die jahrelange gewissenhafte Beschäftigung mit seinem Komödiendichter hatte ihn zu vollem Verständnis des Atheners gebracht und es war nur eine Frage der Form, die ihm in der Wiedergabe zu lösen erübrigte. Und gerade diese räumt ihm unter den englischen Aristophanes-Übersetzern einen der ersten Plätze ein. Mit der Feinfühligkeit, die wir in metrischen Dingen noch an ihm kennen lernen werden, wählte er solche Versmaße aus, die im germanischen Rhythmus den quantitierenden Maßen der Griechen an Häufigkeit und Wirkungsfähigkeit entsprachen. Der jambische Trimeter ist natürlich in Blanc Verse umgegossen, der heroische Hexameter (bei Orakelsprüchen z. B.) in Heroic Verse, der anapästische Tetrameter ist in den Parabasen als solcher, aber gereimt wiedergegeben, ähnlich der trochäische Tetrameter. Hat er so der Buntheit der griechischen Versmaße durch Ersatz der verschiedenen Versfüße durch entsprechende Reimverse gerecht zu werden versucht, so ist es ihm gerade hier bei seiner Sprachbeherrschung vorzüglich gelungen, das reiche Gewand durch schillernden Aufputz noch schöner auszustatten. Auch der charakteristische Stil der einzelnen Personen ist im Phrasenschatz ihrer Reden glücklich voneinander unterschieden, wobei besonders die vulgäre Ausdrucksweise in den Wendungen einzelner Personen (wie des Wursthändlers in den *"Rittern"*, des Euelpides in den *"Vögeln"*, des Xanthias in den *"Fröschen"*) zu ihrem Rechte kommt: hier haben Shaksperesche Figuren mit ihrer

Sprache mitgeholfen. Die Anpassung der Sprache in der Wahl der Bilder ist ebenfalls folgerichtig dem Griechischen nachgeahmt, ohne deshalb im Englischen irgendwie nicht volksmäßig oder nicht volkstümlich zu wirken: wie *Messrs. William and Robert Whistlecraft* alle Metaphern u. s. w. aus der Sprache ihres Handwerks und ihrer Gesellschaft nehmen, so glaubt man auch hier, in manchen Rollen einen echt englischen Handwerksmann über höhere Dinge sein Urteil abgeben zu hören; sieht man aber vergleichsweise im Original nach, so ist man erstaunt, nur ganz leichte Freiheiten der Übersetzung zu entdecken. Noch ein Wort zum Ausmaß der Übersetzung: alles, was allzu frei in geschlechtlichen Anspielungen ist, wird von Frere erbarmungslos gestrichen, seinen oben berührten Grundsätzen gemäß. Dafür gibt er in den Personenverzeichnissen bereits kurze Charakteristiken der Figuren, hilft durch einleitende Prosabemerkungen dem Verständnis vor größeren Abschnitten der Handlung nach, wobei er allerdings zuweilen zu viel des Theoretischen, ja Hypothesenhaften einmengt, und erläutert (besonders in *"The Frogs"*) einzelne Stellen durch Randglossen.

Dieses Werk ist vielleicht deshalb das bedeutendste unsres Dichters, weil er es verstand, ihm L e b e n einzuhauchen, es bei aller Genauigkeit und philologischen Tiefgrabarbeit dennoch zu einem ansprechenden, farbensprühenden Genrebild zu machen, das heute noch als mustergültige Kopie des Originals in andrer Technik gilt.[1]) Und den Grund dafür haben wir gewiß in der großen inneren Verwandtschaft der Anschauungen zu suchen, die zwischen dem Hochtory Frere und d e m Aristophanes besteht, den er mit seiner Zeit zu lesen glaubte: den strengen Verfechter althergebrachter Sitte und Kunst gegenüber den anstürmenden Vorkämpfern der politischen und dichterischen Zügellosigkeit (den Demagogen und Euripides). Heute sieht man

[1]) Ist doch noch im Jahre 1897 gelegentlich einer Aufführung der *"Ritter"* in griechischer Sprache seitens der *"Oxford University Dramatic Society"* die dem Textbuch beigegebene Übersetzung ziemlich genau an Frere angeschlossen worden, ein Beweis der entschieden größeren Lebensfähigkeit dieser dichterischen Übertragung vor den gelehrteren des Mitchell, Cary u. a.

ja mit Droysen u. a. wohl etwas weniger idealistisch und findet auch genug des gehässig Übertriebenen, des parteiisch Kleinlichen an dem athenischen Komödiendichter: für Frere aber waren seine Tendenzen zweifellos dieselben, die er als junger Mann im *"Anti-Jacobin"* für sein Vaterland verfolgt hatte. Von diesem Standpunkt allein darf der innere Wert seiner Übersetzung, die ich an Formgewandtheit und Kongenialität der unsres Wieland nicht nachsetze, beurteilt werden.[1])

Weit weniger Erfolg hat das letztbegonnene Werk unsres Dichters gehabt: "Theognis Restitutus. *The Personal History of the Poet Theognis. Reduced of an Analysis of his Existing Fragments. A hundred of these Fragments translated or paraphrased in English Metre are arranged in their proper original order with an accompanying commentary — with a Preface in which the suggestion of Mr. Clinton, as to the true date of the Poet's birth (viz. in Olymp. 59) is confirmed by internal evidence."* — Ein langer Titel — ein langes Werk, das auch lange Arbeitszeit in Anspruch nahm. Schon vor März 1830 hatte er einige Fragmente des griechischen Dichters übersetzt,[2]) dann beschäftigte er sich, ohne daß wir näher über die Art seines Schaffens unterrichtet sind, fortwährend mit dem Gegenstand und hoffte dabei, den Deutschen zu zeigen, daß ein Engländer auch etwas leisten könne, wenn auch nicht nach ihrer Methode.[3]) Am 18. Jänner 1837 ist schon ein Nachwort und ein offenbar mit der obigen genauen Ankündigung versehenes Titelblatt fertig; doch fürchtet Frere, daß die politisch erregten Leser in der Publikation Tendenzen suchen würden, wie man das früher bei den *"Monks and Giants"* ja getan hatte.[4]) Daher ist er noch unschlüssig und will verschiedene Freunde um Rat fragen, ob gewisse Stellen nicht besser weggeblieben.[5])

---

[1]) Wks. III, *pag. 1—326.* — Englische Rezensionen (zum Teil sehr detaillierte): *The Edinburgh Review, vol. 135, pag. 492ff.* — *Frazer's Magazine, New Ser., vol. 5, pag. 498f.* — *The Contemporary Review, vol. 6, pag. 502ff.*, und *vol. 19, pag. 524f.* — *The North American Review, vol. 107, pag. 160ff.* — *The Classical Museum, 1844, pag. 238—266.* — *The Pall Mall Gazette, Nov. 29th, 1867.*

[2]) Mem., *pag. 210.* — [3]) Ibid. *pag. 271f.* — [4]) Ibid. *pag. 275.* — [5]) Ibid. *pag. 276ff.*

1841 wird er von seinem Neffen William zur letzten Druckredaktion gedrängt und im Herbste 1842 wird auch tatsächlich am Korrektur-Exemplar nachgebessert.[1]) 1843 ist die Ausgabe endlich als Privatdruck veröffentlicht worden.

Es ist eine philologische Kleinarbeit im wahrsten Wortsinne. Die Fragmente, mit denen man auch heute noch nichts Rechtes anzufangen weiß, sind zu einem phantasievollen Bilde mosaikartig zusammengesetzt worden, wobei jedem einzelnen Steinchen eine schöne Umfassung gegeben worden ist. So bezeichnet der Dichter selbst seine mühevolle Arbeit in der Einleitung.[2]) Schritt für Schritt beginnt er mit der geschichtlichen Eingliederung, oft mit überlangen Exkursen, und baut uns das ganze wechselvolle Leben des Megarensers aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. auf. Nur schade, daß Frere das ganze Corpus der unter *"Theognis"* überlieferten Gedichte auf guten Glauben als echt hingenommen hat, während nach wissenschaftlicher Überzeugung heute vieles davon ausgeschieden werden muß, und daß er ganz vergaß, daß der Dichter damals wie heute oft genug Rollenlieder schreibt, die als biographisches Material nicht benutzt werden dürfen. Die würdige Sprache, der große Fleiß in den gewissenhaften und doch lebendigen Übertragungen der einzelnen Stücke ist hier, wie man mit Bedauern feststellen muß, an eine unwürdige, weil von vornherein unfruchtbare Aufgabe verschwendet. Die allzu phantastischen Ausführungen haben in der Gelehrtenwelt keinen Anklang gefunden und an eine volkstümliche Aufnahme war bei diesem Stoffe ja überhaupt nicht zu denken.[3])

Aber dieser Trieb, alles ihn Umgebende im dichterischen Sinne aufzufassen und mitzuteilen, konnte auch in dem alternden Manne durch nichts gehindert werden; denn zähe — und je älter, je zäher — hielt er hierin an dem Wahlspruche seines Hauses fest:

"Traditum ab antiquis servare."

---

[1]) Mem., *pag. 321f.*

[2]) Wks. III, *pag. 331.*

[3]) Abgedr. Wks. III, *pag. 327—435;* Rezensionn: *The Classical Museum, 1843, No. II. — The Quarterly Review, vol. 144, pag. 152. — The North American Review, vol. 107, pag. 166. — The Edinburgh Review, vol. 135, pag. 472ff. — The Contemporary Review, vol. 19, pag. 524ff.*

Freres "Monks and Giants".

"Arms and the Monks I sing."
Canto III, 3, 8.

Im Jahre 1817 erschienen bei John Murray in London zwei Gesänge eines Werkes, das einen marktschreierischen Titel trug: *"Prospectus and Specimen of an Intented* NATIONAL WORK, *by William and Robert Whistlecraft, of Stow-Market, in Suffolk, Harness and Collar-Makers, Intended to Comprise the Most Interesting Particulars relating to* KING ARTHUR AND HIS ROUND TABLE."

Im folgenden Jahre kamen diese beiden Gesänge, um weitere zwei vermehrt, unter geändertem Titel heraus: *"The Monks and the Giants"*, den wir in abgekürzter Form zitieren werden.[1])

Inhalt.

Prosa-Ankündigung. *Robert Whistlecraft* teilt mit, daß das folgende Gedicht größtenteils Werk seines verstorbenen Bruders *William* sei, der 1813 das Werk vollendete, wie Anspielungen bewiesen. Trotz der für Heldentaten gegenwärtig ungünstigen öffentlichen Meinung hätten seine Freunde ihm zur Veröffentlichung geraten. Er verspricht bei gütiger Aufnahme von Seite des Publikums, baldigst eine passende Fortsetzung zu liefern. [Das bezieht sich natürlich zunächst auf Canto III und IV, dann aber auch auf die leider nie zu stande gekommene Fortsetzung.] Der Schluß klingt wie die captatio benevolentiae eines Geschäftsmannes: Ein andermal wieder!

Preface (11 Stanzen). Lange schon hab' ich mir gewünscht, ich könnte ein Werk dichten, das alle Engländer

[1]) Abgedr. Wks. II, *pag. 217—273;* die Bemerkung des *"Pedigree"* etc., *pag. 24, "after his arrival at Malta, a 2nd part of this poem was sent to Mr. Murray, who published both parts together with a new title"* ist ein Irrtum, denn 1818 war Frere noch nicht in Malta.

lesen würden: recht fleißig würde ich dabei sitzen, denn diese Sorte Ruhm würde mir gefallen; dann würde ich meiner Muse eine Hängematte aufknüpfen, wie Cook um die Welt herumsegeln und die Proben unsrer Verse am Demerara [Fluß in British Guyana], in New South Wales und am Niagara sehen lassen. Da die Dichter den Geist des siegreichen Volkes erheben und einen Ausfuhrhandel mit Witzen und Einfällen treiben und somit den heimischen Verkehr heben, sollte man ihnen das, zumal es eine recht achtsame Arbeit erfordert, zum Verdienst anrechnen; deshalb schlag' ich vor, eine Kommission für Prosa und eine für Poesie einzusetzen. Oft zwar hab' ich schon Fürsten, welche die Künste und Wissenschaften beschützen, in Kupferstichen und Drucken gesehen, niemals aber, für meinen Teil, sonst wo; daher glaub' ich, daß da gar nichts dahinter ist. Aber jedermann kennt das gute Herz des Prinzregenten [des späteren George IV.] und der wird, meine ich, einen guten Rat nicht zurückweisen; also: jede Kommission soll zwölf Mitglieder haben und das Amt soll jedem 500 £ per annum einbringen. Früher zahlte wenigstens jeder Baron, Baronet oder Landedelmann 20 guineas für eine Widmung; dieser Brauch wurde mit Nutzen geübt: denn die Herren wurden dadurch verewigt und die armen Dichter verdienten durch fleißiges Gewerbe — so lebten durch Gelehrsamkeit Tote und Lebende. Damals waren 20 guineas ein kleines Vermögen, jetzt müssen wir aber Hungers sterben, wenn die Zeiten nicht besser werden: man hält die heutigen Dichter für zudringlich, wenn ihre Widmungen breit abgefaßt sind. Die modernsten Schriftsteller machen daher nur kurze an ihre Frau, ihr Kind oder ihren persönlichen Freund, wohl, um so ihre Unabhängigkeit zu zeigen; und das können sich Herren wie diese leisten!

Zuletzt wende ich mich aber an die gewöhnlichen Leute: Liebe Leute! wenn ihr meine Verse für vernünftig haltet, dann wahret eure edle Redeweise, nehmt es euch wirklich zu Herzen, so zu sprechen, wie es euch eure gute Mutter lehrte — dann können wohl diese meine Verse auf ewig bestehen; und verquickt die Sprache der Nation nicht mit langschwänzigen Wörtern auf *-osity* und *-ation*. Ich meine, daß Dichter, ob Whig oder Tory, ob sie Versammlungen oder

die Kirche besuchen, danach trachten sollten, ihres Landes Ruhm mit patriotischen und eifrigen Nachforschungen zu fördern; so daß die Kinder, die jetzt noch nicht geboren sind, die Geschichte [des Vaterlandes] mit Grammatik, Vokabeln, Stock und Rute zugleich lernen können. Das ist ganz klar — das war auch Homers Plan[1]) und wir müssen, wie er, das Beste tun, das wir können. Madoc und Marmion und viele andre sind im Druck erschienen und wurden zumeist gut verkauft. Zusammen dürften sie etwa ein Dutzend ausmachen; auch von Richard Löwenherz hat man die Geschichte erzählt. Aber es gab da noch Herren und Prinzen aus viel früherer Zeit, die dem Kriegshandwerke wacker huldigten; unter diesen war z. B. der große König Arthur; welches Helden Ruhm wurde weiter hin verkündigt als seiner? König Arthur und die Ritter seiner Tafelrunde wurden als der beste König und die wackersten Lords betrachtet, die seit dem Turmbau zu Babel florierten, wenigstens von allen, von denen uns die Geschichte berichtet; deshalb werde ich mich bemühen, wenn ich kann, ihre berühmten Taten durch meine Worte zu zeichnen: Helden zeichnen sich in Hoffnung auf Ruhm aus, und da sie so einen entschieden starken Anspruch darauf haben, tut es mir recht leid, daß Namen, die in früheren Zeiten geachtet waren, Leute solcher Bedeutung und Landsleute von uns, ganz vernachlässigt daliegen sollten, gerade wie alte Porträts, die im Dunkeln herumliegen: ein Irrtum wie dieser sollte gutgemacht werden. Und wenn meine Muse nur einen einzigen Funken herausschlagen kann, dann werde ich — wie die Dichter sagen — meine Leier stimmen und dann ein großes Dichterfeuer entzünden. Ich will sie alle auslüften, die Rundtafel abwischen, die Leinwand waschen, die Rahmen scheuern, der Geschichte einen Firnismantel umhängen und versuchen, Jahreszahlen und Namen zu entziffern. Dann — wie ich früher sagte — werde ich mein Ankertau heben, einen Lotsen nehmen und die Themse stromab segeln. — Diese ersten elf Strophen

[1]) Eine merkwürdige Ausdeutung von *Ilias I, 1—7*, wo von den schrecklichen Folgen des achilleischen Zornes, aber kaum vom Ruhme der Griechen und Patriotismus die Rede ist. Der Sattler hält eben Homer für sehr bürgerlich-moralisch.

machen ein Proëm, jetzt muß ich mich hinsetzen und mein [eigentliches] Gedicht schreiben.

Canto I (28 Stanzen). Gleich einem alten Minstrel in langem Bart und wallendem Talar beginn' ich (wie es mein Buchhändler wünscht): "Schöne Damen, tapfere Ritter und edle Knappen, jetzt, wo das Tafelgeschirr abgeräumt ist, könnte ich, wenn es diese edle Gesellschaft verlangt und ich unter eurer Fröhlichkeit gehört werden kann, von besonders seltsamen Abenteuern erzählen, die oft früher schon erzählt wurden, aber nie so gut." Der große König Arthur veranstaltete ein prächtiges Fest und feierte seine königlichen Weihnachten zu Carlisle. Hieher kamen die Vasallen, die höchsten wie die niedrigsten, aus allen Winkeln der britischen Insel. Alle wurden ordentlich bewirtet, die Menschen wie die Tiere, nach ihrem Range; die Rosse wurden im Stall eingestellt und gefüttert, die Damen und Ritter setzten sich zu Tische. Der Speiszettel (wie ihr euch denken könnt) war jenen massigeren *[plentiful]* alten Zeiten angemessen, bevor noch unser moderner Luxus aufkam mit seinen Trüffeln, Ragouts und verschiedenen guten Sachen. Deshalb werde ich das Verzeichnis aus dem Prosa-Original in Verse bringen. [Nun folgt mehr als eine Strophe Beschreibung der herrlichsten bürgerlichen Leckerbissen und riesenhaften Portionen, die einem den Mund wässerig machen können.] Der Lärm, der bei diesen Zurichtungen des Prachtmahles von dem Küchentroß gemacht wurde, war über alle Maßen groß: man schrie und fluchte, brüllte und kreischte, prügelte und stahl — eine Verwirrung über alle Verwirrungen! Dazu die verschiedenen musikalischen Bettler, als Minstrels, Sänger u.s.f. mit ihren Dudelsäcken, Trommeln und Leierkästen; die Gaukler und Marktschreier mit ihren Affen und Bären — es war ein Aufruhr wie zehntausend Smithfielder Viehmärkte. Da gab es wilde Tiere, fremde Vögel und Geschöpfe und Juden und Fremde mit fremden Gesichtszügen. Alle Arten von Leuten sah man da beisammen, alle Arten von Charakteren und Trachten [wird ausführlich geschildert]. Aber die Unterhaltung dieses gemeinen Packes ist zu gemein, als daß ich euren Geschmack damit beleidigen wollte.

Jetzt müssen wir aber auf unsrer poetischen Kreuzungsfahrt innehalten und niemals eine einzelne Lavierung zu lange

beibehalten; deshalb nimmt meine leichtbewegliche geistreiche Muse Abschied von dieser analphabetischen hergelaufenen Bande, mit der Absicht, höhere Ansichten darzustellen, welche anständigerer Gesellschaft zugehören, und euch höhere Klassen vorzuführen, die sich mit Höflichkeit und Artigkeit benehmen. Und sicherlich sagt man, daß König Arthurs Hof ohnegleichen war: Wahrer Ehrenpunkt, ohne Hochmut oder Prahlerei, korrekter Anstand waren da stets auf der Hut. Ihre Sitten waren verfeinert und vollendet, ausgenommen einige moderne Fertigkeiten, die sie nicht recht begreifen konnten, wie das Spucken durch die Zähne und das Kutschieren — Bildungskünste, die späteren Zeiten vorbehalten blieben. Sie waren eine mannhafte, kräftige Generation; Bärte, Schultern und Augenbrauen waren breit, eckig und dick, die Sprechweise fest und laut: ihre Augen und Gebärden, scharf, schneidig und schnell, zeigten sie als Leute, die bereit waren, bei geeigneter Herausforderung, einen Lügen zu strafen, lange Nasen zu machen, zu stechen und zu stoßen; und gerade deshalb, sagt man, waren sie so höfisch und wohlerzogen. Die Damen sahen nach Heldenabkunft aus — zuerst fiel einem eine allgemeine Ähnlichkeit auf: schlanker Wuchs, offene Züge, längliches Gesicht, große Augen mit dichten, hochgewölbten Brauen; ihre Sitten hatten eine eigentümliche Anmut, waren weder abstoßend noch leutselig noch scheu, sondern majestätisch, zurückhaltend und etwas mürrisch; ihre Kleider waren teils aus Seide, teils aus Wolle.

An Gestalt und Bau allen weit voran war Sir Launcelot, der Führer des ganzen Zuges, an Arthurs Hof ein stets willkommener Gast. England wird seinesgleichen nie mehr sehen. Von allen Rittern, die es je besaß, war er der beste, mit Ausnahme, vielleicht, von Lord Wellington in Spanien. Sein Porträt oder seinen Kupferstich sah ich nie, ich nehme meine Weisheit nur aus Morgan's Chronicle. Denn Morgan sagt (wenigstens wie ich gehört habe und mir ein gelehrter Freund versichert), daß neben ihm der ganze Kreis von Lords wie armselige Hofschranzen oder gemeine Bauern erschienen, wie ganz unfähig zu ritterlichen Taten und nur gemacht zu ländlichen Arbeiten oder losen Liebeleien. Er ging zwischen Seinesgleichen ohnegleichen einher, so

erhaben war seine Gestalt, sein Blick, seine Miene. Doch oftmals verließ seine höfische Freundlichkeit sein Antlitz und kehrte dann wieder dahin zurück, als ob eine geheime Erinnerung sein innerstes Herz mit unerkanntem Schmerz erschütterte; und etwas Verstörtes in seinem Blicke (mehr als seine Jahre oder Mühsale erklärlich machen könnten) ließ ihn, im Äußeren und in seiner Geistesverfassung, weniger vollkommen erscheinen, als ihm die Natur bestimmt hatte.

Von edlem Benehmen, aber verschiedener Art, gewandt und lebhaft, munter und fröhlich, wurde Sir Tristram selten zu Carlisle gesehen, aber man bedauerte stets, wenn er nicht da war; mit leichter Heiterkeit, ein Feind des Kopfhängens, verschönerte seine stets bereite Unterhaltung den Wintertag; er erzählte keine Geschichten von Belagerungen oder Schlachten oder exotischen Wundern wie die närrischen Ritter, sondern berichtete mit spielerischem, nachahmendem Tone (der nur eine Gewähr für die Wahrheit zu sein schien) absonderliche Abenteuer, die er selbst erlebt hatte, die Zufälle seiner Kindheit und Jugend, von tölpelhaften Riesen, die er gesehen und gekannt hatte, von ihren bäurischen Reden und seltsamen Höflichkeiten, ihren Behausungen, ihrer Speise und vom Leben wilder Herrscher und ihrer gewaltigen Frauen. Lieder, Musik, Sprachen und manche Gesänge erfaßte sein Gedächtnis und behielt sie; immer war er auf Bitten der Frauen bereit, zu singen und zu spielen, nicht wie ein Minstrel ernst bei seinem Werke, nein, in spielend leichtem Stile, als ob er sich dabei selber verspotten wollte. Sein schlagfertiger Verstand und seine unruhige Erziehung zusammen mit dem verwandten Einfluß seiner Sterne hatten ihm alle Künste der Unterhaltung gelehrt, alle Spiele der Geschicklichkeit und Kriegslisten; seine Geburt, so scheint es nach Merlins Berechnung, geschah unter dem Zeichen der Venus, des Merkur und des Mars: sein Geist war von allen ihren Attributen durchsetzt und wie diese Planeten unstät und wandernd. Von Reich zu Reich lief er — und hielt nie still; Königreiche und Kronen gewann er — und schenkte sie her; es scheint, als ob seine Mühe durch den bloßen Lärm und die Bewegung bei der Schlägerei reichlich bezahlt worden

sei: er machte keine Eroberungen und keine Erwerbungen, sein Hauptvergnügen war, an irgend einem Festtage stolz dahinzureiten und triumphierend Geld auszustreuen. Seine Schlachtenpläne waren übereilt, unvorhergesehen, unerklärlich für Freund wie Feind; es schien, als ob eine augenblickliche Laune den Anschlag einflößte und den Schlag antriebe. Und seine größten Erfolge sah man durch die am wenigsten angebrachten, schlechtesten Mittel entstehen. Am meisten war er seiner Herr und am wenigsten in Verlegenheit, wenn er überholt, in eine Falle gelockt oder durch Überzahl bedrängt wurde. Merkwürdige Kriegsmaschinen für Belagerungen ersann er sowie Vorrichtungen zur Abwehr; einige von diesen Erfindungen haben sich erhalten, andre hielt man dagegen für zu ungeheuer und schwerfällig. Die Minstrels liebte er und begünstigte sie bei seinen Lebzeiten mit Lob und Lohn; er war etwas mehr gelehrt, als einem Ritter ziemte, denn man berichtete, daß er lesen und schreiben konnte.

Sir Gawain kann mit einem Worte geschildert werden — er war ein vollkommener, treuer Kavalier. Seine höfischen Sitten sind bezeugt, fremd war er auch nur dem Gedanken an Furcht. Das Sprichwort sagt "Tapfer wie sein eigenes Schwert", und wie seine Waffe, so war dieser Peer von bewundernswertem Temperament, hell und klar, geglättet und doch scharf, geschmeidig und doch gerade. In jedem Falle, im Ernst oder Scherz, wurde sein Urteil, seine Klugheit, sein Verstand als der richtige Prüfstein für alles Gehörige, Artige, Angebrachte und Richtige erachtet. Ein Wort von ihm legte alles bei, seine kurzen Entscheidungen verfehlten niemals die Sache; sein Schweigen, seine Zurückhaltung, seine Unaufmerksamkeit wurden als schwerster Vorwurf empfunden. Sein Gedächtnis war das Magazin und der Hort, wo Ansprüche und Kümmernisse, Geheimnisse und Klagen von Jahr zu Jahr aufgestapelt wurden von Dame und Ritter, von Fräulein, Bauer und Peer: geliebt von seinen Freunden, geschätzt von seinem Herrn, ein edler Hofmann, diskret und aufrichtig, Generalberater der ganzen Gemeinschaft, liebte er seinen Freund, beobachtete aber dabei seine Gelegenheit. Ein Rätsel konnte ich nie lösen — seine Erfolge im Felde waren

sonderbar ungleichmäßig; führte er Pläne andrer aus, so schien er ein richtiger Cäsar oder Marius; doch nahm man seinen eigenen Plan an und machte ihn zum Befehlshaber, so waren die Aussichten auf Erfolg sehr fraglich: seine Pläne waren gut, aber Launcelot richtete mit ihnen weit mehr aus als er. — Seine Mannszucht war streng und unabänderlich, aber ruhig und freundlich, mehr auf Bewunderung gegründet als auf Furcht; die rohesten Kerle wurden im Augenblick, in dem sie ihm nahten, höflich und nett; unter seinem Auge fühlte sich der niedrigste arme Teufel in puncto Ehre ganz wie ein Ritter. In Schlachten war er so furchtlos, daß er sich sogar als Vorderster in das dichteste Gewühl wagte; seine Tapferkeit kannte keinen Halt und der aufgerichtete rote Löwe seines Schildes erstieg als Erster im Angriffe Städte und Türme, stets hilfsbereit dort, wo die Reihen wankten: blindlings rannte er dahin wie ein Donnerkeil und schlug Schilde und Lanzen, Roß und Mann zu Boden.

Canto II (60 Stanzen). Nun hab' ich dreihundert Zeilen und mehr fertig, deshalb fang' ich mit Canto II an, just wie jene alten fahrenden Sänger der Vorzeit; die machten sich niemals einen Plan für den nächsten Tag, sie folgten dorthin, wohin ihre lieblichen Musen sie winkten: die Musen führten sie auf den Parnassus und das ist der Grund, warum sie uns allen voraus sind. Übrigens waren die Musen für jene Heiden gut genug — die kühnen Briten aber nehmen eine Prise oder einen guten Schluck und dichten dann trotz des Aristoteles weiter, denn dessen Regeln sind trockenes dogmatisches Zeug, ersticken alles Leben und Feuer, und deshalb halte ich mich an die Art, die ich oben schilderte, und verlasse mich auf heimische Urteilskraft und Erfindung. Diese Methode wird, hoffe ich, zu rechtfertigen sein.

Ich werde also beginnen mit der Beschreibung der Riesen: eine gefühllose Sorte von sterblichen Wesen (wobei ich noch die Details der trotzigen Abweisung des barbarischen Königs Ryence unerwähnt lasse), die einfachere Umgangsformen und Leidenschaften besaßen, noch nicht von vorübergehenden Launen und Moden beeinträchtigt. Bevor nämlich das Fest des Königs

zu Ende war, wurde aller Herz mit Entsetzen erfüllt durch den Bericht, daß einige Damen auf ihrer Reise zu Hofe von den Ureinwohnern, eben den Riesen, aufgehoben und in ein Fort geschleppt worden seien — in ein unbekanntes Fort, dessen Vorhandensein die Regierung, wie man sagte, zwar festgestellt hatte, dessen Entfernung oder Richtung sie aber nicht kannte. Eine Zofe, krumm und mißgestaltet, selbst Zeugin der schrecklichen Szene, der sie nur wie durch ein Wunder entronnen war, erschien vor den Damen und der Königin; ihre Gestalt war in Trauerschleier gehüllt, ihre Stimme bebte von Schluchzen und Seufzern und sie entflammte durch ihre traurige Kunde und ihren Anblick Wut und Rache in jedem wackeren Ritter. Sir Gawain erhob sich, ohne tändelnd zu zaudern: "Entschuldigt, gnäd'ge Frau, wir haben keine Zeit zu verlieren" — und schon sah man ihn zum Schloßtor stürzen und sich mit den andern Rittern eilig rüsten; und Sir Tristram machte Witze und hänselte die arme bucklige Zofe, die er hinter sich aufs Pferd nahm; außerdem nahm er auch seinen Falken und seinen Spürhund mit sich.

Aber das von Schrecken, Müdigkeit und Angst arg mitgenommene arme Ding hatte den Weg vergessen. So erreichten sie das Gebirge erst am zweiten Abend, wanderten aber auf und nieder bis zum Tagesanbruch, bis sie beim Morgengrauen eine einsame Schlucht entdeckten, wo Asche in Mengen lag; sie fanden ungesäuerte Brosamen, geröstet und in Scheiben geschnitten, und Überbleibsel von gebratenen Maultieren und Pferden. Sir Tristram verstand sich auf die Schliche der Riesen — er befühlte die Aschenhaufen, aber die Hitze war schon verschwunden, er stand da und betrachtete das Pferdefleisch und plötzlich, ohne Zögern oder Zweifel, gab er sein sicheres Urteil nachdrücklich ab: "Die Riesen müssen irgendwo hier herum sein!" Indem er auf die Leichen wies, zeigte er, daß sie von Geiern und Raben unberührt geblieben waren. "Man sieht keine Spuren, daß sie hier geschlafen hätten, keine Blätter- oder Heidekraut-Haufen, kein Riesennest; deshalb muß ihre gewöhnliche Wohnstatt nahe sein, abends essen sie und gehen dann schlafen — eine kurze Nachforschung wird die Sache gleich klarstellen." Die Tatsache stellte sich

richtig so heraus, wie er geraten hatte; kurz darauf konnte er, durch einen Gießbachlauf hinaufkletternd, seine Vermutung verwirklicht sehen. Er fand ein Tal, das auf jeder Seite geschlossen war und jenem glich, das uns Rasselas beschreibt, sechs Meilen lang und halb so breit, wo die Abkömmlinge der Riesenvölker in ihrer alten Feste bisher unentdeckt hausten (die Eroberer treten einander ja auf die Frostbeulen, zuerst kamen die Briten, dann die Römer; unser Heimatland gehört eigentlich niemand an, wie schon Horaz sagt). Das fanden auch die Riesen, die von neuen Eindringlingen vertrieben wurden; aber zähe hielten sie an diesem alten Boden, ihrem uneinnehmbaren Besitz, fest und raubten und plünderten das Land ringsum aus. Und diese schrecklichen Ausschreitungen wagten sie im Anspruch auf ein verbrieftes Recht zum Verheeren und Verwüsten als Herren und rechtmäßige Eigner des Bodens. Ungeheure Berge von unermeßlicher Höhe umschlossen rings das ebene Tal mit mächtigen Felsplatten, die kerzengerade niedergingen — ein unübersteigbarer gewaltiger Wall; der Fluß selbst entschwand den Blicken, aufgesogen in geheimen Rinnsalen unter der Erde. Dies Tal war so abgesondert und abgeschlossen, daß es alle Nachforschungen kommender Zeit vereitelt hatte. Hoch droben auf den Bergen gab es manche Grotten und Höhlen, die durch ihren seltsamen Bau alle Gedanken über die Art oder Zeit ihrer Anlage zu verhöhnen schienen; sie waren in den wuchtigen überhängenden Felsen eingehauen als Gräber und Denkmäler mächtiger Männer: das waren nämlich die Erzväter dieses alten Stammes wirklich gewesen. Ach, wie schade, daß die gegenwärtige Rasse so barbarisch, herabgekommen und niedrig ist! Denn diese Leute fristeten ihr Leben, wie gesagt, durch Raub und Jagd auf Raubtiere. Kein Haus, keines Hirten Hütte, kein Bauernhof, kein Dorf konnte man in dem einsamen Tale entdecken, auch keine Straßen, üppigen Felder oder ländliche Kultur, nein, alles war einsam, verwahrlost und wüst.

Die Burg, die das Gebiet beherrschte, paßte zu einer solch rauhen und wilden Herrschaft: Ein Fels lag in der Mitte [des Tales], gleich einem Kegel, jäh emporsteigend aus einem sumpfigen Tümpel, wo man einen Block

massigen Gesteins erblickte, den Maurer der rohen Kunstrichtung jener Urzeit aufgeführt hatten, eben nur mit Hilfe ihrer Riesenhände, aufgeführt aus Felstrümmern, die unbehauen, unregelmäßig, mehr wie Natur denn Kunst, ungeheuer, zerrissen und doch fest in jedem Teile waren. Aber an der andern Seite zog sich ein Fluß dahin und hier war der zerklüftete Fels und diese alte Mauer zusammengebröckelt in tief-abschüssiger Rutschung; die Zeit und der Strom hatten diesen Sturz bewirkt: die modernen Riesen hatten den Riß ausgebessert, aber armselig, unzulänglich und ganz ignorantenhaft; sie flickten ihn bloß, soweit ihre Erfindungsgabe reichte, mit Steinen, Erde und Holzpalisaden aus.

Sir Gawain versuchte, Unterhandlungen anzuknüpfen, aber vergeblich — ein richtiger Riese traut einem Ritter niemals. Er schickte einen Herold, der wiederkam, ganz zerfetzt und halbtot vor Schrecken; dann wurde ein Trompeter geschickt, doch der ward erschlagen — auf die Trompeter haben sie nämlich eine gräßliche Wut. Als so alle versöhnlichen Maßregeln fehlgeschlagen waren, wurden Burg und Festung bestürmt. Aber als die Riesen ihre Feinde hübsch unter sich erblickten, ließen sie einen Steinhagel niederrasseln, eine furchtbare Salve, die wie mit Donnergepolter in mächtigen Sätzen herabstürzte, Knochen brach, die Erde aufriß und Felsen spaltete. Sir Gawain klagt und jammert im stillen, zieht sich endlich zurück, wobei er noch immer sehr exponiert bleibt; da der Erfolg jedoch sehr aussichtslos schien, schließt er endlich das Gefecht.

Es wurde ein Kriegsrat einberufen und alle waren einhellig der Meinung, Hilfe aus dem benachbarten Landgebiete herzuholen, in regelmäßiger Annäherung gegen die Burg vorzurücken, dabei Verschanzungen aufzuwerfen, zu befestigen und Laufgräben zu eröffnen. An diesem Morgen geschah es, daß Tristram verschwand; es scheint, daß sich sein Falke nicht finden ließ und er auf der Suche danach fortging; einige Leute mutmaßten jedoch, er machte sich davon, damit sein Rat nicht vernachlässigt werde. Auf Gawains Ruf erschien das ganze Land, kamen alle Leute zu Hilfe; ja, sie gingen eins zum anderen, ihre Nachbarn

zu gleich tatkräftigem Handeln zu mahnen. So beliebt war er, daß sie alle bis zum Äußersten gruben, scharrten, schanzten und pflöckten, bis die Feste ganz blockiert war samt jeder Furt, durch welche die Riesen hätten durchwaten können. Sir Tristram fand seinen Falken, wund und lahm, nach einer langwierigen Suche, wie er versicherte, und kehrte auf dem Wege zurück, den er gekommen war, als im nächsten Dickicht etwas raschelte und dann hell wie eine Flamme über den Pfad huschte. Sir Tristram verfolgte das Ding und fand einen Vogel, der sehr einem Fasan ähnelte, nur karmoisinrot war, mit einem schönen Federbüschel auf dem Kopfe. Sir Tristrams Sinn, Erfindung, Gedankenfülle waren ganz und gar davon erfüllt, Mittel und Wege zu ersinnen, das Tier unversehrt und lebendig zu fangen, es im sicheren Käfig zu sehen: die Riesen und ihre Einschließung rechnete er für nichts im Vergleiche mit diesem neuen Kriegszug, den er da anfing. Nach dreitägiger Wanderung und dreinächtiger Lauer und Überlegung erreichte er das Ziel seiner Wünsche und kehrte nun triumphierend ins Lager zurück. Alle ließ er nun den Kopfputz des Tieres bewundern und den errungenen Preis loben und erheben. Sir Gawain pflegte nur selten einen Witz zu machen, aber diesmal entbrannte sein Herz in Entrüstung: "Lieber Vetter, dort steht eines Adlers Nest! Ein Preis für Vogelfänger, wie Ihr und ich es sind." — Sanft entgegnete Sir Tristram: "Wir wollen sehen." Gute Laune war seine Haupteigenschaft, wie er auch in diesem Falle glänzend bewies. Wenn er sich zurückhielt, so war es in Wirklichkeit deshalb, weil ihn sein Gewissen mit heimlichem Ruck erschütterte, daß er seines würdigen Freundes Förmlichkeit verletzt habe — kurz, er glaubte, daß Sir Gawain nicht zu viel gesagt habe. So geht er also mit ihm beiseite und bespricht sich über die Vorbereitungen und die Truppen, wobei er alles bereits Geschehene billigt: "Es dient dazu, die Vorsicht der Riesen einzuschläfern, weniger Gefahr und weniger Zufälligkeit wird dabei sein; ich zweifle nicht, daß wir sie unvorbereitet überraschen werden, die Burg wird leichter erobert und viele kostbare Leben geschont werden; sonst werden sicherlich die Damen, während wir blockieren und bedrohen, getötet und aufgefressen." Sir Tristram sprach

unvergleichlich gut und seine Gründe waren unwiderstehlich stark. Wie Tristram sprach, sank Sir Gawains Mut, denn er entdeckte bald genug (was Tristram niemals zu sagen sich angemaßt hätte), daß sein ganzes System völlig falsch war. In der Tat war sein Vertrauen stark zurückgegangen, seitdem alle Vorbereitungen vollendet worden waren. "Wahrhaftig!" sagte Sir Tristram, "so viel wir wissen, so viel wir sagen können, kann heute Nacht noch der Eingang des Tales mit Schnee bedeckt sein und wir können hier geradewegs verhungern und erfrieren; so ist's wohl besser, einen entscheidenden Schlag zu wagen — ich muß gestehen, mich setzt dieses Wetter in Furcht." Endlich baute Sir Gawain, um die langwierige Besprechung abzukürzen, auf Sir Tristrams Glück.

Es war Zwielicht, bevor der Wintermorgen mit kaltem Gruß des Berges frost'ge Stirn noch geküßt; die glatten Wiesen lagen düster da, ein Nebelmeer floß über Tal und Tiefen drunten hin, als nun der tapfere Tristram mit erlesener Schar verwegener, kühner Männer zum Gehen sich rüstete, hinanstieg durch die finstern, grauen Dünste, auf der geheimen Spur, die er vorher erspähte. Wenn jemals ihr versucht, als Knaben noch, verbundnen Auges quer übern Spielplatz oder übern Hof zu gehen, für einen Apfel oder für ein Spielzeug, das, fandet ihr den Platz, zum Lohn euch ward, dann könnt die Schwierigkeit ihr ganz begreifen, die Tristram hatte, und daß er's nicht einfach empfand, so ohne Wegweiser und ohne Fernsicht den ungewissen, dunklen Pfad gradaus zu lenken. Sie kletterten über eine Stunde auf Knien und Händen (die Entfernung einer Klafter oder Rute war mehr, als das schärfste Auge sehen konnte); endlich brachte sie der Boden selbst, auf dem sie standen, der zerwühlte Rasen und die zerschlagenen Bäume, die zermalmten und zerdroschenen Unterholzbüsche, darauf, daß sie abermals auf dem Terrain angelangt seien, wo sie schon früher besiegt worden waren. Sir Tristram sah, wie die Leute flüsterten: so brachte er sie in eine geschützte Höhle; wie Küchlein um die Glucke kletteten sie sich um ihn und Tristram machte sich ganz unbefangen dran, in aller Ruhe eine Musterung abzuhalten und die Sachlage aufzuklären. Es

sei, sagte er, ein unerwarteter Irrtum, der allerdings danach angetan sei, minderwertige Seelen in Schrecken zu setzen; da sie aber nun einmal alle beisammen seien (alle waren versammelt mit Ausnahme von neun oder zehn), so glaube er, ihr Plan ließe sich doch durchführen, denn alles sei leicht für entschlossene Männer. Wenn sie die Spur, die er sie wiese, aufnehmen und ihr früheres Abenteuer nochmals versuchen wollten, dann würden sie — er warf sich in die Brust und schwor — innerhalb einer Stunde die Burg in ihrer Gewalt haben.

Dieser Berg war wie andre, die ich gesehen habe; da gab's eine Schichte oder einen Steinrücken, der sich hoch über die grünen Abhänge hinauf erstreckte, von oben bis unten, wie ein Rückgrat oder eine Treppe, mit Absätzen und Klüften dazwischen — ein Kupferstich würde meine Ansicht deutlicher als Worte machen und deshalb werde ich, mit gütiger Erlaubnis, in der nächsten Ausgabe einen Abdruck beigeben. Dahin nun wandte sich Sir Tristram mit seinen Gesellen, denn jetzt hatte sich die Nebelwolke verzogen und sie mußten den gefährlichen Aufstieg gerade im Angesicht der Riesen, bei hellichtem Tage, wagen: sie liefen, die Sicherungen, welche dieser Weg bot, zu erreichen, bevor die Batterie wieder zu spielen begann. Die Art, diesen Rücken zu ersteigen, glich sehr dem Klettern über eine zerbrochene Brücke; denn da kraxelt man von Pfeiler zu Pfeiler weiter, stets in Angst, den Halt zu verlieren, wenn erst die Hälfte hinter einem ist. Wie nun unsre Leute so Stufe auf Stufe dieser zerklüfteten, steilen Felsen emporklommen, da geschah es, wie ich wohl sagen darf, nicht ganz ohne Furcht — gerade Furcht genug, um die tapferen Leute lustig zu machen, gemäß den Worten des Herrn Gray: "In mühevollem Marsch wand sich ihr langer Zug dahin." Die flinkeren und behenderen sprangen voraus und ließen von oben Taue herab, um ihre Kameraden nachzuschleppen; diese Taue bestanden aber aus ihren aneinandergebundenen Hemden, die sie ausgezogen und mit so vielem Gelächter zusammengedreht hatten, daß das Echo von ihren Scherzen widerhallte. Wie Landleute, die auf einem Balken oder Sparren eine wütende Strömung im Winter zu passieren versuchen, so war die Lage, in der sie sich befanden: ein

wilder, empörter Gießbach wütete um sie herum, Trümmer von des Berges Höhen mit sich reißend; die wirbelnden Staubwolken, der betäubende Lärm, die rasche Bewegung, die den Blick schwindeln machte, das beständige Zittern des festen Bodens — all das umgab sie mit Schreckgebilden; doch mutig harrten sie aus mit Heldenherzen, bis der letzte Punkt ihres Anstieges gewonnen war.

Die Riesen sahen sie auf der obersten Krone des letzten Felsens, drohten und forderten sie nun heraus: "Hinunter mit den räudigen Zwergen da! Haut sie hinunter! Hinunter mit den schmutzigen Ameisen!" — So schrien sie. Sir Tristram antwortete mit einem scharf sarkastischen Stirnrunzeln in ihrem eigenen Riesenjargon also: "Mullinger! Cacamole! Mangonell! Ihr verfluchten Kannibalen — ich kenne euch wohl — bald werd' ich deinen Schädel auf einer Stange herumtragen sehen — und auch den deines linkshändigen schielenden Bruders — beim Himmel! längstens in einer Stunde werde ich den Krähen eine Mahlzeit von dir und deinem Bruder herrichten — die Wölfe sollen euch fressen, roh oder gebraten — eurer ganzen Bande werd' ich ein Ende machen." Diese Worte sprach er zum Teil, zum Teil sang er sie, wie das die Riesen in ihrem Slang zu tun pflegen. Nun stürmte er vorwärts gegen des Berges höchsten Rücken: die Riesen liefen davon — sie wußten nicht, warum; Sir Tristram gewann diesen Punkt — er wußte nicht wie; er konnte nicht mehr Rechenschaft davon ablegen als ich. Solche sonderbare Wirkungen erleben wir jetzt oft. Solche sonderbare Versuche machen echte Briten bei Belagerungen, bei Seescharmützeln, bei Erstürmung von Höhen und beim Entern. Wahrer Mut trägt einen Zauber in sich — es sieht wirklich so aus, mein' ich, wie ein Gesetz des Instinktes, durch den überlegene Naturen die Franzosen und fremde Völker mit Furcht und Schrecken bezwingen. Ich möchte wissen, ob die Philosophen das erklären können — können sie denn mit ihrem Gewäsch jedes Ding erklären? — Ich kann's nicht, aber die Tatsache ist so und jeder Mitschiffsmann kennt sie.

Nun wurde sofort das verabredete Signal gegeben, um Sir Gawain zu zeigen, daß die Luft rein war; sie hörten

unten vom Lager einen lauten Ruf zurückschallen: Sir Gawain wird in einer halben Stunde hier sein. Aber Sir Tristram war noch immer von Zweifeln befangen — denn die Entscheidung des Schicksals der Damen nahte. Er erschrak bei dem Gedanken, was diese armen wehrlosen Geschöpfe von solchen wilden und verzweifelten Leuten erdulden könnten. Die Riesen hatten indessen in ihrer tierischen Unvernunft durch Herabschleudern von Steinen, um die Feinde zu zerschmettern, und durch die Eile, mit der sie die Steine aufrafften, den jüngst erst errichteten Wall halb abgetragen. Nun verließen sie ihn an allen Orten als einen bloßen Zaun von Pflöcken und Palisaden, die hoch in die Lüfte ragten. Sir Tristram faßte einen plötzlichen Entschluß und begann auch sogleich dessen Ausführung. "Jungen," schrie er, "es muß versucht werden, diese Ungeheuer eine halbe Stunde in Atem zu erhalten, während Gawain uns zu Hilfe eilt, sonst wird den Damen der Garaus gemacht. Wenn ihr ganz dicht im Bereiche ihrer Palisaden anschleicht, werdet ihr ihre gefährlichen Zweihänder, Keulen und Knüppel leicht parieren können; denkt an meine Worte und gebraucht lieber eure Dolche als eure Schwerter." Dieser Auftrag wurde aufs tapferste vollführt: die Riesen bemühten sich noch, sie aus der bereits erstürmten Bresche zurückzudrängen; der Vorderste von der Gesellschaft war Mangonell. Bei seinem Anblicke wurde Sir Tristrams Blut warm: mit unfehlbarem Ziele fiel sein Schlachtbeil und hackte Keule und Finger vom Knöchel ab, wodurch der erstaunliche Riesenkerl kampfunfähig gemacht war. Er rannte, in rasendem Schmerze brüllend und blutend, zu den Palisaden; Sir Tristram schwenkte nur, holte aus und sondierte alle seine Eingeweide mit der Klinge seines Dolches: die riesenhaften Glieder stürzten donnernd zu Boden, seine glotzenden Augen beschattete ewiger Schlaf; drauf zerrten sie ihn beim Kopfe oder bei den Fersen, ich weiß es nicht genau, vorwärts und stießen ihn in den Burggraben hinab. Sir Tristram bestrebte sich bei diesem Kriegszuge, die ganze Aufmerksamkeit der Riesen zu beschäftigen, sie ungeteilt und voll rege zu erhalten; daraufhin quälte er sein geistreiches Hirn und seine Erfindungsgabe, so höhnte und schmähte er, stürmte

und wütete in Ausdrücken, die schlimmer und zahlreicher waren, als daß ich sie anführen könnte. Inzwischen kam Sir Gawain auf nüchternere Art mit seinem Fähnlein herbei.

Zunächst muß ich aber noch in meinen Reimen Sir Tristrams Fechtkunst und Kraft erwähnen (der Zwischenfall ist zu erhaben!), wie er einem Riesen den Kopf im Kampfe abschlug: das Haupt fiel natürlich herab, aber der dumme kopflose Rumpf blieb eine Weile aufrecht stehen; länger als zwanzig Sekunden stand er, fiel dann jedoch infolge Blutverlustes um. — Nun betrachtet Gawains tapfere Schar! mit Wärme und Flinkheit macht er sich ans Werk und erschlägt ein paar Riesen so im Handumdrehen, indem er sie von der Schulter zur Leibesmitte spaltet. Jetzt aber muß ich unsern Grundriß aufzeichnen und die Innenburg beschreiben. (Dabei wünschte ich mich schon beim letzten Reimpaar, obschon ich diese Sache für charakteristisch halte.)

Gegenüber dem Eingange, gerade drei Ellen dahinter, lag eine Steinmasse von mäßiger Höhe, wie ein Ofenschirm oder eine spanische Wand stand sie vor einem; und daran waren — auf beiden Seiten, rechts und links — abfallende Brustwehren oder Plattformen angelehnt, worauf zwei mächtige Steine aufrecht hingestellt waren, die man durch Haspeln und lederne Bänder festgemacht hatte, um ihr Herabgleiten über die Böschungen zu verhindern. "Vetter, diese Hunde haben da irgend eine Falle oder Maschine! — Da will ich doch gleich Spießruten laufen und einen Puff aushalten!" Er stürzte in das Tor durch dick und dünn — hieb die Bänder entzwei, welche den Block festhielten, dieser rutschte die Schräge mit Gepolter hinab und verschloß den Eingang mit einem Donnerschlag (wie jene berühmten antiken Symplegaden, die von den Alten in ihren Meeren entdeckt worden waren). Das war Sir Tristram (wie ihr euch denken könnt); er fand einige Riesen verwundet, andere tot und machte jene kurzer Hand mit diesen gleich; nur einen armen Teufel, der krank im Bette lag, zu dessen Gunsten die Damen intervenierten, schonte er, weil sie sagten, daß er menschlicher, zahmer und gescheiter sei und die ganze Zeit ein Wechselfieber gehabt habe. Die Damen? — Sie befanden sich leidlich wohl,

wenigstens soweit man das erwarten konnte: viel Näheres mitzuteilen muß ich mir versagen, denn ihre Toilette war gar sehr vernachlässigt; aber durch den allerglücklichsten Zufall geschah es, daß bei der Einnahme der Burg, als diese niederträchtigen Kannibalen überwältigt wurden, bloß zwei fette Kammerfrauen verzehrt worden waren. Als Sir Tristram so das Fort gesichert hatte und sah, daß alles in Ordnung sei, klomm er auf den Wall (mit der Absicht, in den äußeren Hof zurückzuspringen); aber, als er oben war, sparte er sich das, denn Sir Gawain hatte ihm den Spaß ganz verdorben und die Riesen völlig abgetan: so zog er seine Leute an dem Wall hinauf — sie klettern und kommen herein — und das war die Abwicklung dieses Abenteuers.

Der einzige, der wirklich im Kampfe Pech gehabt hatte, war ein armer, wenig bekannter Landedelmann aus der Umgegend, der sich der Gesellschaft über Nacht angeschlossen hatte; er hinkte heim, kampfunfähig durch eine Verletzung, die er beim Straucheln von einer Anhöhe herab empfangen hatte; die Ritter vom Hofe hatten seinen Namen niemals gehört, noch erinnerten sie sich, ihn vorher gesehen zu haben: er trug zwei Leopardenköpfe im Wappen.[1])

So eroberte Tristram ohne Verluste an Leben oder Gliedern die Riesenburg in einem Tage; ob es aber Unfall oder Laune war, was ihn so lange in den Wäldern ferne weilen ließ, das könnte ich bei jedem andern Sterblichen sicherer beantworten als bei ihm; aber er ließ sich völlig durch sein Temperament leiten, gleichgültig gegen öffentliches Gerede und Gerücht. Man munkelte außerdem, daß er den richtigen Weg mit voller Absicht verfehlt habe, um die Richtung zu nehmen, die Gawain vernachlässigt hatte (ich spreche von Kombinationen andrer, nicht von meinen); ich zweifle sogar, ob er noch daran dachte, möglich ist's ja, daß er für einen Augenblick den Wunsch fühlte, zu glänzen; doch weiß ich das eine, daß er weder für seinen Ruf noch seinen Nutzen irgendwie daraus Vorteil zog. Die Damen zogen augenblicklich auf Sir Gawains freundliche Weisung an den Hof, Ihren Majestäten für den Schutz zu danken; Sir Gawain folgte ihnen mit großartiger Begleitung

---

[1]) Es ist Freres Wappen selbst.

und wurde mit Gunst und Gnade empfangen. Sir Tristram blieb bummelnd auf der Festung zurück; ihn zog das Bauwerk und die Szenerie an, auch gewann der arme gefangene Riese seine Zuneigung.

Und nun löst sich der Faden unsrer Romanze und führt neue Darsteller auf die Bühne; eines Riesen Erziehung und seine Reisen werden die nächstfolgende Seite einnehmen. Aber ich beginne, vor den Spitzfindigkeiten dieses wählerischen und anspruchsvollen Zeitalters zu zittern; Besprechungen und Anzeigen in den Morgenblättern — die Aussicht darauf macht meine Muse schon ganz melancholisch. "Mein Lieber," sagt sie, "ich glaube, es wird gut sein, unsern Verlust oder Gewinn festzustellen: sollte dieses erste Muster [unsrer Ware] Erfolg haben und gut abgehen, dann können wir denselben Melodienton frisch herstellen." — Armes Ding! sie hatte wohl eine lange Buchstabiererei und man sollte auf ihre Mühe Rücksicht nehmen und auch darauf, daß sie es so lange in meiner Gesellschaft aushielt — ein mäßiges Kompliment würde da nicht übel angebracht sein.

Canto III (59 Stanzen). "Hier hab' ich einen Antrag von Mr. Murray; er bietet preiswürdig und das Geld gleich bar. Meine Liebe, du könntest dich von deiner Aufregung in einer netten luftigen Wohnung außer der Stadt, in Croydon, Epsom oder sonst wo in Surrey erholen; wenn jede Strophe uns *1 crown* einbringt, glaube ich, daß ich's wagen kann, ein Schlafzimmer und einen Gassenwohnraum für nächste Woche zu bestellen. Sag' mir, teure Thalia, was du dazu meinst; deine Nerven haben einen plötzlichen Stoß erlitten, deine arme Stimmung hat angefangen zu sinken; in den Banstead Downs würdest du dir neuen Vorrat davon einschaffen und ich wäre sicher, mich vom Trinken zurückzuhalten und stets um zwölf Uhr schlafen zu gehen. Morgen mit der Frühpost wollen wir hinunterfahren: unsre Verse aber werden noch in die entferntesten Zeiten hinabgehen. Und hier in der Stadt werden wir heiße Wecken frühstücken können, du wirst einen besseren Shawl zu tragen haben; meine Hosen da sind schon schäbig und voller Löcher, da werde ich mir am nächsten Montag ein neues Paar bestellen. Komm, blas' die Asche weg, hole

Kohlen herbei, tu die aufgehängte Wäsche vom Kamin weg, deck' zum Tee auf und laß Phoebe den Kessel heraufbringen — von Waffen und Mönchen sing' ich."

Zehn Meilen entfernt [von der Riesenburg] stand eine alte Abtei mitten in den Bergen, nahe einem edlen Strome; ein Hochplateau, vom Walde umschirmt, fiel zum Flußufer gen Süden ab. In der Abtei lebten fünfzig gute wohlgenährte Mönche von angenehmem Äußeren und gutem Rufe, die ein beschauliches Dasein guten Beispieles führten, fern von Mangel, Sorge und weltlichem Streben. Zwischen den Mönchen und den Riesen herrschte zu Lebzeiten des ersten Abtes große gegenseitige Achtung; die Riesen gestatteten ihnen, sich niederzulassen, wo sie's gelüstete, denn die Riesen waren eine verträgliche Sekte. Die Mönche dagegen nahmen sich einmal eines armen lahmen Riesen an, der alt und verlassen, hilflos dem Tode geweiht war. Der Prior fand ihn, heilte sein gebrochenes Bein und schnitt ihm sehr freundlich die Gallensteine.

Das schien eine großartige Gelegenheit, die ganze riesische Rasse zu zivilisieren, sie dazu zu bringen, Zehenten zu zahlen und in Einigkeit zu leben; das Tal der Riesen war fruchtbarer Boden und hätte die ganze Christenheit sehr bereichern können, hätte der alte Riese nur ein bischen länger gelebt; aber er wurde rückfällig, und obschon alle Mittel versucht wurden, konnten sie ihn gerade noch taufen — als er starb. Und ich glaube, daß die Riesen niemals von der gütigen Behandlung erfuhren, die man ihrem Genossen hatte angedeihen lassen; er war ganz auf einmal zusammengebrochen, die ganze Horde hatte von ihm Abschied genommen und ihn seinem Schicksale überlassen. Obwohl nun die Mönche ihn an ihrem Gartentore, auf seine Krücken gestützt, voll zur Schau stellten, um ihre Heilung zu beweisen und zu zeigen, daß alles in Ordnung war, wollte es der Zufall, daß kein Riese in Sicht kam. Die Mönche fanden niemals mehr einen solchen Fall zu heilen, aber ihr ruhiges, Ehrfurcht gebietendes Gehaben, ihre ernste und reine Tracht und Gebärde, ihre nüchterne, vorsichtige und kluge Haltung flößten Achtung ein, genug Achtung, um ihre Besitzungen und wichtigsten Interessen zu sichern; sie hielten einen entfernten, höflichen Verkehr

aufrecht, wobei Grüße und Gesten ihre einzige Unterhaltung waren.

Die Musik wird kultivieren, sagen die Dichter, und mit der Zeit hätte sie auch die Riesen kultiviert; die Jesuiten fanden sie ja auch nützlich in Paraguay; Orpheus war um seines harmonischen Wissens berühmt und kultivierte die Thraker auf diesem Wege; mein Urteil fällt mit dem Mr. Bryants zusammen: der denkt, daß Orpheus so viel bedeute, wie eine den bacchantischen Schwärmern verhaßte Sekte von Einsiedlern. Indem er die mythologischen Symbole entziffert, findet er, daß diese in ihrem Berufe tüchtige Mönche waren, Lehrer der Musik, Medizin und Theologie: die Missionäre der barbarischen Thraker. Die Fabel des Dichters war eine wilde Apologie einer unmenschlichen blutigen Reformation, welche diese Stämme unzivilisiert und roh, nackt und grimmig, bemalt und tätowiert ließ. Es war ein großartiges Jakobinerstück, Klöster niederzureißen, den armen lauschenden Pentheus wegen Verrates zu verdammen, mit nackten rasenden Göttinnen der Vernunft zu schwärmen und zu plündern, alle diese Feste und Orgien des Pöbels, die jedes zwanzigste Jahrhundert in Mode kommen. Genug von Orpheus — die folgende Seite berichtet von Mönchen einer modernen Zeit. — Und oft pflegte das wilde unerzogene Volk drüben am Ufer hinzuziehen, geleitet von feierlichen Klängen und geweihten Flammen, unterhalb eines einsamen Dickichtes, um die ganze lange Sommernacht hindurch zu lauschen, bis tiefe, heitere, verehrungsvolle Scheu mit stiller Freude über sie kam, wenn sie des Münsters mitternächtlichen Glanz betrachteten, wie er vom glashellen Strome widergespiegelt ward. Besonders aber, wenn der schattenhafte Mond über Wald und Wasser seine geheimnisvolle Färbung spreitete, dann nährten sich ihre gleichgültigen Herzen und leeren Phantasien mit neuen, sonderbaren Gedanken und Vorsätzen, bis ihre tierischen Gemüter durch innerliche Arbeit dunkle Winke ausbrüteten, die in den Tiefen des Instinktes wuchsen, ganz subjektive natürlich, weder nach Lockes Assoziationstheorie noch nach David Hartleys Vibrationslehre. Jeder war beschämt, den andern auch nur die Hälfte der Gefühle, die er eben fühlte, einzugestehen, aber so weit ließ sich jeder herbei: "Hört,

Brüder, es scheint, als vernähme man des Himmels Donner in Musik zerschmelzen! Auf einmal besänftigt es, erstickt es, überwältigt es einen — Pillicock, hör auf, mit Steinen zu schmeißen! — Es ist wirklich eine Schande und eine Sünde, diese harmlosen, würdigen Seelen da drinnen zu plagen."

In Burgen und an Höfen wohnt Ehrgeiz, doch nicht dort allein. Er hauchte auch in diese geheiligten Zellen einen Wunsch nach Glocken größeren Umfangs und lauteren Schalles; Riesen aber hassen den Glockenklang und bald zeigte sich der grimme Widerwille; das Geklingel und Gebimmel und Geläute erregte ihren unvernünftigen riesigen Ärger. Unglückselige Sterbliche! stets blind für das Geschick! Unglückselige Mönche! Ihr seht noch keine Gefahr nahen; in eurer Freude über seinen Ton und seine Größe und sein Gewicht lasset ihr vom Morgen bis Mittag das helle Glockenspiel erklingen: der Turm schüttert, eure Brust ist geschwellt, eure Geister schwingen mit den Seilen und Rollen; müde seid ihr, aber entzückt, keucht, zieht und zerrt, springt und stampft, schwärmt und schreit vergnügt. Inzwischen waren die ernsten Berge, die das schweigende Tal, in dem das Kloster lag, umrandeten, über diesen Klingklang-Aufruhr erstaunt, als der erste Glockenakkord bei Tagesanbruch erscholl; ihre Granitohren waren ernstlich davon verwundet, sie wußten kaum, was sie sich denken oder was sie sagen sollten, und (obwohl hohe Berge gemeiniglich ihre Stimmungen verbergen) Cader-Gibbrish machte von seinem Wolkenthrone dem gewaltigen Loblommon Mitteilung von diesem absonderlichen Lärm, in ehrfurchtgebietendem Tone, donnernd in größter Überraschung und Entrüstung; die kleineren Hügel besprachen die Sache durch Schallrückwerfen in ihrer eigenen Sprache, mit ihrem Echo den ganzen Tag hin und her redend; ihre einzige Unterhaltung war "kling-klang". Diese Riesenberge waren innerlich bewegt, machten aber äußerlich keine Bewegung von der Stelle; nicht so die Bergriesen (wie es einer flinkeren und beweglicheren Rasse zusteht); als sie das Geklapper hörten, das ihnen sehr mißfiel, rannten sie geradewegs hin, um den Platz zu belagern; dabei heulten sie mißtönend allesamt wie die Haushunde beim Läuten der Tischglocke.

Geschichtschreiber sind zu bemitleiden, denn sie müssen in ihrer Erzählung gräßliche Greuel, Unrecht, Unterdrückung, Entweihung und Mord berichten; ich wünschte, die folgenden Szenen übergehen zu können, doch Wahrheit ist eine herrische Pflicht, deshalb "kränkt sich mein Herz, die Feder lass' ich sinken", doch muß ich sie gleich wieder aufnehmen, frisch eintauchen und einen alten Bericht eines Mönches übertragen, der die Gewalttaten dieses Riesenstammes entrollt; ich hoffe, dies edle, nationale Gedicht wird von dem Stile jener Tage ein gewisses Etwas einsaugen, etwas "von Original-Geruch und Rassigkeit" (wie die alte Rezensentenphrase lautet), sonst würde ich es nicht überschreiben, schon aus Faulheit. Unser Schreiber berichtet zuerst einen Traum, eine Vision, die Lukas und Laurenz in ihren Zellen hatten, und eine nächtliche Schreckenserscheinung von Teufeln und bösen Geistern, die rund um die Glocken tanzten: dieses letztere Faktum ist ganz genau festgestellt. Er beschreibt ihre Personen, nennt ihre Namen Klaproth, Tantallan, Barbanel, Belphegor, langschwänzige, langkrallige, zottige, schwarze und dürre Kerle. Dann erzählt er von noch andern seltsamen Wundern, schwächt so den Geist durch Schrecken Grad auf Grad, von einem bedeutungsvollen Wurfe einer Färse, von Seejungfrauen, die man in den naheliegenden Meeren gesehen habe, von einem Meer-Ungeheuer, das ans Ufer geschwemmt worden war, von Erdbeben, Gewittern u. dgl., was geeignet war, zu zeigen, daß die Zeit aus den Fugen sei. Und dann geht er zur eigentlichen Sache über. [Es folgen nun drei Strophen in Mönchslatein:] Hundertdrei Riesen belagerten vom 1. Jänner bis 12. Februar das Kloster und zogen, nachdem sie die Glocken zerschlagen hatten, wieder ab. Die Steinwürfe des Mangonellus, welche die Glocken zertrümmert hatten, waren auch für *P.* Isidorus verhängnisvoll geworden: drei Monate lag er mit gebrochenem Arme danieder. Auch andern Unfug schlimmster Art verübten die Barbaren. — [Wieder englisch:] Jene Mönche waren armselige Theologen und konnten kaum mehr Latein als ich selber; wahre Latinität soll sich zu der ihren etwa so verhalten wie Porzellan zu Delfter Geschirr; bezüglich des Schadens in der Umgegend möchten vielleicht diejenigen, die ihr Latein

an den Nagel gehängt haben, gern die folgende Erzählung davon hören, die ich nach der Übersetzung eines Freundes in Verse gebracht habe. Der Squire Humphry Bamberham von Boozley Hall (seinen Namen nenne ich mit gebührendem Respekt) kam an Markttagen oft und gern zu mir auf Besuch und da pflegte er Verbesserungen und Verschönerungen vorzuschlagen; diese Dankespflicht trage ich hier ein- für allemal ab, damit sich die Kritiker ja nicht einbilden, sie entdeckten hier Spuren von Gelehrsamkeit und großer Belesenheit, die, nach ihrem Glauben, über meine Abkunft und Bildung hinausgingen. Auch Notizen und Abschriften von höchstem Werte gab er mir, wenn ich bei ihm zu Tische geladen war: einen Koffer voll, einen Kutschbock voll, ein ganzes Wagendach voll, eine Schachtel dazu — aber die Arbeit ist doch mein eigen; Stil, Form, ätherische Färbung, "die Sehergabe und göttliche Gestaltungskraft", Szenerie, Charaktere und dreifache Reimtechnik, das will ich schwören — wie der alte Walter von der *"Times"*.

Lange vorher schon waren für einen so wichtigen Gegenstand wie ein vollständiges neues Glockengeläute Kapitel einberufen worden, häufige, zahlreich besuchte, oft spät noch abgehaltene Kapitel; der Punkt ward von jedem Gesichtspunkte aus angesehen, bis nach hitziger Diskussion und Debatte die klügeren Mönche — die Klügeren sind ja immer nur wenige —, die dem Plane von Anfang an in toto opponiert hatten, überstimmt wurden — canonicali voto. Ein kluger Mönch, ihr Vorleser und Bibliothekar, bemerkte eine starke und hitzige Partei (er selbst war Antitintinnabularier) und sah oder glaubte doch zu sehen, wie sich eine Clique bildete, die ihn als Ketzer und Sektierer spähend beobachtete. Da drohte ein endloser Sturm loszubrechen. Die Gegner waren einig, kühn und erhitzt; sie konnten ihn absetzen, einkerkern, ja was alles nicht! Nun wird die Partei in Stadt, Lager oder Kloster, solange sie noch ein grüner Anfänger ist, durch übermäßige Wärme und Feuchtigkeit genährt, nämlich durch Wärme und Feuchtigkeit nach dem Essen; und deshalb hielt er es für das Sicherste, bis Stimmung und Zeitlage sich geändert hätten, bis eine heimliche, innere, instinktive Stimme flüstern

würde: alles ist wieder in Ordnung, sich möglichst wenig sehen zu lassen. Er kam sich vor, als hätte er den Hals schon in der Schlinge; und zog sich immer mehr beizeiten von der Tafel zurück, aus Furcht vor Streit und Mißhandlung, wußte aber stets die bestmögliche Entschuldigung anzugeben. Nie stand er ohne gute Ausrede auf (wie Meister Storch in der Fabel, als er zu Reinekes Tafel geladen ward); stets saß er ungeduldig da, seinen Hut zu nehmen und fortzugehen. Denn das eine oder andere Mal, das er verweilte, um diesen herkömmlichen Brauch etwas zu ändern, fand er seine Mitbrüder garstig, verdrießlich und gedrückt, er erhaschte die Unterhaltung wohl im Fluge und strengte seinen Witz an, sie mit beschleunigter Bewegung aufrecht zu erhalten und um den Tisch herumzuschicken. Das rettete ihn zwar, aber er fühlte die Gefahr und das Wagnis, da man sich gegen ihn wie gegen einen gefälligen Fremdling benahm. Weise Leute pflegen manchmal so zu tun, als schliefen sie, und aufzupassen und zu horchen, während sie mit dem Kopfe nicken und schnarchen — so fühlte sich unser Pater als eine Art schwarzes Schaf, war aber bemüht, nicht mehr noch weniger verbindlich zu sein als ihm ziemte, sondern seine Laune, Manier und Sitte wie früher zu zeigen; es schien der beste, sicherste und einzige Plan, nie zu scheinen, als fühle man sich als gebrandmarkten Mann. Kluge Köter rennen, wenn man ihnen einen Korb an den Schweif bindet, gerade nicht; sie kriechen und schleichen herum und winseln und verderben den enttäuschten Jungen den ganzen Spaß. — Dies Bild ist zu niedrig, aber mein Mönch da hat es geadelt, wie es andre seither getan haben; er adelte es durch Anmut und Zierlichkeit, durch Erhabenheit des Entwurfes; er lief weder davon noch heulte er, kroch nicht und drehte sich nicht um, sondern trug das Auferlegte, während er dahinschritt, ganz gleichgültig. Den kleinsten Mangel an Nervenkraft zu zeigen, wäre unbedingt völliger Ruin gewesen, deshalb fühlte er in sich, daß der Anschein von Widerruf und Abschwenkung, indem er sich mit den Ereignissen auf jeden Fall abgab, nur dazu dienen konnte, das ganze Unheil, das gegen ihn kochte, auf ihn herabzubeschwören: "Mich bindet keine Pflicht, kein Zwang bedrückt mich, vor dem

Dagon der Glocken mich zu neigen, dieser neuen Narrheit zu schmeicheln, meine Wahlstimme, meine Überzeugung und mein besseres Wissen zu betrügen durch tägliches Herumarbeiten im Glockenturm; aber in Scheune, Keller und Speicher kann ich (während alle anderweitig tätig sind) ihren Dank verdienen, wenigstens aber Anstoß vermeiden; denn, während dieses gemeine Geklingel schon im vorhinein ihr Herz und ihre Sinne ganz erfüllt, wird jede Angelegenheit, die für unsern Unterhalt und unsre Bedürfnisse nötig ist, völlig mißachtet und der Gang unsrer Klosterverwaltung geht blindlings, von Tag zu Tag, vom Schlechten zum Schlechteren; die Speisekammer wird stets kleiner, der Keller verblutet sich! Überdies noch diese Glocken; wir müssen bezahlen für Maurerarbeit, Gerüste, Schwungräder und Wendeltreppen — da müssen wir dann nächsten Winter wie wirkliche Bettelmönche fasten."

Wie Bienen, die im Juni oder beginnenden Juli bei ruhigem und schönem Himmel als Kolonienbesiedler in die Lüfte schwärmen, rundherum summen und fliegen, mit emsiger Geschäftigkeit überall herumwirbeln — sie wissen nicht woher, noch wohin, noch wo, noch warum — durcheinander geht's im ärgsten Wirrwarr, sie gehen, sie kommen und machen die Sommerlüfte durch ihr unaufhörliches Gesurre schier toll; bis das kräftige Geklapper der starken Bratpfanne mit durchdringendem Dröhnen ihr schwächeres Summen verschlingt, sie dann widerstandslos und beruhigt sich senken und niedertaumeln, eng aneinandergeklettet, sich herniederballend, in einen vielfachen lebenden Knoten verschlungen, gleich einer alten Quaste von verschossenem Braun — der frohgemute Bauer sieht sie, spreitet sein Heu aus und rechnet auf anhaltend schwüles Wetter — genau so die Mönche. Ungezügelt wie Feuerfunken (oder wie Schwärme, die nicht durch Pfannen- oder Kesselgetrommel zur Ruhe gebracht sind) rannten sie ruhelos durch Kreuzgang und Chor umher, bis jene gewaltigen Massen tönereichen Metalls sie zur Turmspitze hinzogen; da könntet ihr sie sich sammeln, drängen und festsetzen sehen, in dem hohlen Bim-bam-Stock zusammengedrückt; der Glockenturm schwärmte von Mönchen, schien ganz lebendig. Nun, als Kreuzgang, Höfe und Winkel ruhig waren, schweigend und

leer, wie in großer Ferienzeit, streifte der Bruder [Bibliothekarius] umher, darauf erpicht, die einzelnen Obliegenheiten seiner ihm übertragenen Beschäftigung zu erfüllen, was er mit williger Offenheit und bester Absicht unternahm; er sagte, die Verbindlichkeit ist nichts, gar nichts — er konnte ihren Zwecken dienen, während sie mit diesem neuen Interesse beschäftigt waren. Der arme Tullius [Cicero] verband Klugheit mit Gelehrtenstolz und zuckte und krümmte sich, schimpfte und schlug um sich wie eine Kröte unter der Egge; so suchte er sich mit Varro gleichzustellen; ähnlich könnte es unser Frater versucht haben, aber sein armes Kloster war ein zu enger Bereich dazu: vom Prior bis zum Küchenmeister gab es keine einzige Seele, die sich um ein Buch gekümmert hätte. Wenn er aber bei seinen Büchern saß, fühlte er sich befreit, fessellos und kostete zwei Stunden die ruhige Freude, weder verfolgt noch bewacht noch geplackt zu sein; er schrieb ab, leimte, besserte alte Einbände aus, indizierte, katalogisierte, kolorierte, flickte Schlösser und verschwendete manchmal eine oder zwei Stunden auf wirkliches Lesen. Inzwischen ging die Glockenturm-Geschichte von statten und das erste Eröffnungsgeläute, dieser großartige Spektakel, der ihm stets im Geiste vorschwebte, näherte sich rasch, schwanger von Verderben, Widerwillen und unendlichem Schrecken, wie die Erwartung eines Wechselfiebertages. Am Vortage aß er weder zu Mittag noch zu Nacht und hatte schon etwa vierzehn Tage im voraus eine Art Taubheit im Ohre seiner Phantasie gefühlt: am meisten aber hatte er Furcht vor seinem verbissenen Ärger, der ihn, wenn durch Sticheleien gereizt, zum Hadern verleiten oder wenigstens seine Blicke und Mienen außer Fassung bringen könnte. Deshalb brach er beim ersten Vorspieltönen unbemerkt vom Gartentore auf mit seinem schlechtesten Hute, mit Stiefeln, Schnur und Angel, in der Absicht, sich die Zeit zu vertreiben und aus Höflichkeit irgend einen Fisch zum Nachtmahl zu bringen. Die Aussicht auf ihr Gerede nach Tisch nahm seinen Sinn ein und warf ihm manches Gespötte voraus hin, das er mit rascher Entgegnung dämpfen und vereiteln, sogleich parieren mußte ohne Hm oder Husten: "Hatten ihn die Glocken nicht bei seinem Spaziergange geärgert? —

O, gewiß nicht! er hatte sie ja am liebsten, je weiter weg davon er war." So bereitete er manche Sätzchen vor und übte sie ein, die Behaglichkeit, gute Laune und Unbefangenheit ausdrücken sollten. Sein Grundköder war schon gestern Abend gelegt worden; zum Glück! denn er pflegte später oft zu sagen, daß ihn des Glockenturmes lästiges Getöse mehr als einmal verlockt habe, weiterzugehen; hätte er das getan, so hätte das Riesenpack das Kloster an ebendemselben Tage geplündert, aber die Vorsehung sorgte: Barsch und Häsling bissen wacker an und das hielt ihn an seinem Platze zurück.

Und hier, liebe Thalia, laß uns ein Weilchen einhalten; der ärgerliche Hader der Partei und die kleinliche Bosheit in jener Mönchsbehausung (der Krieg zwischen Kapuze und Talar) hat meinen Verstand fast ausgedörrt und meinen Stil trocken gemacht; hier wollen wir also auf dem Ufer sitzend rasten, die Beine faul herabbaumeln lassen und unsre Zehen in den poetischen Strom tauchen, wie er gerade vorüberfließt. Oder laß uns in den nahen engen, sonnbestrahlten Pfützen den Schwarm der Fischbrut beobachten, die in ihren zierlichen Truppen lavieren und wenden, zwischen warmen Sandbänken und Untiefen kreuzen, verfolgend oder verfolgt, in Hoffnung auf geringe Beute oder Furcht vor winzigem Alarm; wie sie mit Stammesbewußtsein sich drehen und kehren — ererbte Künste, ihrer Art anhaftend. Oder laß uns die glänzend schwarzen Völker betrachten, die auf des Wassers ungewellter Oberfläche blinken und ihren alten labyrinthischen Tanz in stumm geheimnisvollem, unausgesprochenem Tonfalle verfolgen; weh! dies neue Unglück, dieses Mißgeschick muß wieder uns von unserm Ruheplatz treiben! Der grimme Mangonell mit seiner gewalttätigen Bande wird uns in einer oder zwei Stunden von hier fortjagen. Dichter haben zwar das Vorrecht wegzulaufen — Alkaius und Archilochus durften ihren Schild in zweifelhaftem Schrecken hinter sich schleudern; und noch immer kann man den lieblichen Horaz seine gemeine Flucht am Tage von Philippi besingen hören (du magst dich zurückziehen, denn der Musen Fittich ist geschwind wie Amors Flügel, wenn er fliegt, von Perücken und menschlichen

Banden erschreckt). Dieser Brauch ward in jenen alten Tagen gebilligt, obschon spätere Barden sich wie Ehrenmänner benahmen und Garcilasso, Camoeñs und viele andre auf das Recht des Buches und der Feder verzichteten, auch Anuerin, mit Blut ganz bespritzt, gewaltsam aus dem belagerten Bergtale brechend, stolz, hochgemut, grimmig, mit Flammenseele, nicht mild und demutvoll, wie Gray es mißverstand. Doch wir, die wir nur eine Feldzugstour beschreiben, können uns einen Platz für unsern Standpunkt wählen, einen malerischen und völlig sicheren Platz; komm, nun werden wir den Frater abzeichnen, ja, so geht's: "Entwürfe und Stiche von einem Liebhaber; ein Titelbild und ein oder zwei Vignetten"; doch fürchte ich sehr, daß Tuschmanier und Radierung kaum Schritt halten werden mit der wahrhaft poetischen Skizze.

Hunde, die nahe dem Nilufer hausen (wie alte Schriftsteller oder Sprichwörter sagen), trinken aus Furcht vor dem grausamen Kritiker, dem Krokodile, nur ein Maulvoll rasch im Vorübergehen; dies ist ein rechtes Muster für den beschreibenden Stil: "Bitte, nicht stehen bleiben!" (wie der Mann im Stücke sagt), "die Gewalt der Bewegung ist des Dichters Stärke — deshalb nochmals: Bitte weiter! Das ist das Richtige für Sie!" Denn sonst, wenn Sie stehen bleiben und, mit Ihrer Mappe an einem Fleck gebannt, malen, wird die Hälfte Ihres Bildes verwischt und schwach werden, unvollkommen erinnert oder ganz vergessen werden; deshalb machen Sie Skizze auf Skizze; wenn diese auch nicht fertig sind, das tut gar nichts; überlassen Sie es Westall oder Smirke, anschauliche Illustrationen zu Ihrem Werke zu entwerfen. Ich will trotz allem Spotte meine Meinung gleich offen aussprechen: tausendmal habe ich mir schon gedacht, was für eine grandiose Dichtergalerie aus meinem Stowmarket-Reimen abgenommen werden könnte; dabei rechne ich nicht mit Bezahlung, Geld oder Lohn, nur mit Englands Ruhm in fremden Strichen und fernen Zeiten — *Honos alit Artes,* und ein solcher Plan würde alle Parteien miteinander aussöhnen. Ich bin ganz und gar für die gegenwärtige Lage der Dinge, ich erwarte keine Änderung, keine Neuerung (denn unsre jetzigen Parlamente und Könige sind berufen, das Volk zu fördern

und zu regieren), vorausgesetzt eben, daß Vorschläge, die ein wahres Genie vorbringt, in gebührender Achtung und Wertschätzung gehalten werden. Ich habe genug gesagt — und jetzt müßt ihr schon wünschen, die Landschaft und den fischenden Frater zu sehen.

Canto IV (56 Stanzen). Ein mächt'ger Waldstrom, ungedämmt und frei, rollte unter dem Schatten des Berges dahin, an dessen wogenunterhöhlten Fuß er heftig schlug; doch am nahen Rande [des Flusses] konnte man viele wasserreiche Tümpel sehen, vor dem Winde durch vorgelagerte Inseln geschützt, ganz ruhig und klar, von Buchten eng umsäumt, die in ihrer heiteren und glatten Tiefe jede Blume, jedes Kraut und jede Wolke am Himmel widerspiegelten. Der bunte Eisvogel und der Zweig über ihm stehen treu und fest abgebildet in dem schwülen Spiegel; dann und wann setzt ein Windstoß, der die Oberfläche des Wassers erfrischt und mit rauheren Tönen färbt, alles in schwebende, schwankende Bewegung, erweitert das Bild, zieht sich zurück, stockt und ist vorbei, kommt neuerdings, um wiederum zu gehen — so ergötzt Ruhe und Bewegung in engem Kreise den Anblick durch fröhliche Abwechslung.

Der Mönch steht da mit handgerecht geschnittenem Dörrfleisch und kleingemachtem Köder und kitzelt Barsch und Rotauge bald heraus; sein überlegenes Werkzeug, seitwärts festgehakt, erwartet der grundelnden Barbe unversehenes Nahen; schnell ist sein buntes Mahl häuslicher Leckerbissen ausgebreitet, die Lederflasche angestochen: Eier, Speck und Bier, Serviette, Käs' und Messer — ein reizend Stück von einem Stilleben. "Der Mönch beim Fischen" — ein Motiv für Cuyp, ein Prachtstück — "bitte, sehen Sie doch den Stiefel, und den Schattenstreifen, der vom Licht herüberleitet; wie gut passen auch die Binsenköpfe dazu; dann dieser satte Ton, so warm und voll, der auf Soutane und Überrock fällt": wär' das fein gemalt, ausposaunt und verkauft, meine Galerie würde ihr Gewicht in Gold wert sein.

Doch horch! Das eifrige Geläut' setzt stark und rasch nun ein, bimmelnd und schmetternd in vollem Gange; eng schmiegen sich und enger stets die Töne aneinander und

klingen nicht mehr schmerzhaft in des Mönches Ohr; sie fesseln seinen Sinn mit starkem Wahne, indes sein hingerissener Geist hört oder zu hören scheint: "Komm, komm zurück — rück — rück, du edler Frater, als neugewähle — wähle — wählter Prior!" So steht der milde Mönch im Sinnen da, indem er eine Öse just enthakt, als weit andre Töne sich erheben, Töne des trotz'gen Zornes und wutentbrannten Grolles; und schon erspäht er drüben überm Flusse einen schrecklichen Riesenkerl bei haßerfülltem Tun, wie die Genossen er mit Ruf und Schrei aufhetzt: "Da! Da habt ihr's nun! — Hab' ich's euch nicht gesagt?" Der Frater ließ Schnur und Angelhaken stecken und sprach kein Wort; sondern rannte gerade vorwärts (von Steinwürfen stets verfolgt) und stürzte atemlos ins Klostertor als Schreckensbot' und Herold; doch gibt er bald in selbstbewußtem Wert und mit gewicht'gem Wort Befehle, die die Mönche gern befolgen; eng verrammelt werden Tore, Fenster, Pförtchen alle; er haucht den kopfhängerischen Klostersöhnen wieder Mut ein, ist hier und dort und überall zugleich.

"Freunde, Mitmönche!" rief er, "ihr wißt doch alle, daß die mächtigsten Riesen vergeblich versuchen müssen, jenes Flusses schäumende Flut zu Fuß zu kreuzen; der düstere, vielgewundene Bergpfad aber, der ihre Tritte zu der Furt da unten führt, gewährt so Aufschub von erwünschter Dauer — deshalb ergreift die schnell verrinnende Stunde!" — so eiferte der Mönch fort und fort, in Ausdrücken solcher Absicht, wenn auch nicht gerade so die Worte dehnend. Seine Worte waren folgende: "Bevor die Furt gekreuzt wird, haben wir eine gute Stunde — mindestens drei Viertelstunden, tummelt euch, meine Gesellen, oder alles ist hin! Treibt diesen Pfosten ein, holt jene Holzsparren; die Bank da wird gut sein, hieher damit, keilt sie an den Pfosten an; vorwärts, Peter, schnell, weg mit deiner Kutte und Kapuze, nimm den Hammer auf und schlag drauf los! — Zieht diese Seile fester an, nun bindet sie da an und macht sie fest. So, diese Arbeit macht fertig, bis ich wiederkomme; — ich fürchte nämlich das Hintertor, das wird noch des Klosters Verderben werden; du, Bruder Johannes, mein Namensvetter! bleib du hier und pass' auf, was diese Mönche hier machen; bringt die brühheiße

Brauwürze heraus und das Bier; haltet das Schürfeuer, wo wir immer brauten, im Gang, reißt die Dachrinnen herunter und schmelzt ihr Blei — bevor ein Dutzend Ave Maria gesagt werden können, werde ich wieder bei euch sein." — Weg ging er, sicherte die Hinterpforte und kam zurück, verfügte alles mit wichtiger Entscheidung, mit ernster Miene und einem Blick, der fest auf den Hauptzweck allgemeiner Sicherheit gerichtet war; denn schon sieht man die Riesen sich über die Ebene hinziehen, große, schreckliche Figuren, gräßlich und erstaunlich, wie sie sich gegen den blassen Horizont abheben.

Gern wollt' ich barfuß fünfzig Meilen laufen, fänd' ich einen Gelehrten oder Geistlichen oder Edelmann, der mir helfen könnte, einen Stil zu erfinden, der das Betragen unseres Fraters zu beschreiben taugte; in kurzer Zeit habe ich drei verschiedene versucht, den würdig-ernsten, den niedrigen und den schwärmenden; sie alle halte ich für mehr oder weniger unpassend, ich werde mein Glück abwechselnd mit ihnen versuchen, glaubt mir das. Unerschrocken, eifrig, stets bereit, dorthin zu fliegen, wo Gefahr und des Klosters Sicherheit es heischen, wo zweifelhafte Punkte ein Auge mit Verstand verlangen, wo mächt'ge Keulen auf die massigen Tore fallen, wo schleuderbare Felsblöcke krachend zur Höhe fliegen — da stand er, weit zu sehen, auf der Mauerzinne, an Haltung und an Stimme leicht erkennbar, und mahnte alle Mönche, ihr Bestes zu tun. — Nun steigen wir zu Wendungen niedrigerer Sorte herab — denn da ist ein Punkt vorhanden, den ihr zu erfahren wünschen müßt: der wirkliche, regierende Abt — wo war denn der? Da wir eine so klassische Schaustellung bieten, so werdet ihr (des Klosters mächtiger Bau, wie ihr seht, wie das vom Feinde belagerte Theben oder Troja, unser Bruder raufend wie eine Art Cocles) ihn vielleicht mit dem Eteokles bei Aischylos vergleichen, der mit seinen Posten, Wachen und Patrouillen stets für alle Notfälle gerüstet ist und seine auserlesenen Führer in Zweikämpfen gegen die Feinde antreten läßt, selbst nur stets monologisiert; dann wieder frische Anordnungen trifft: — nicht derartiges! — sondern etwas viel Erstaunlicheres. — So war er vielleicht dem Priamos gleich, der — das ist

noch merkwürdiger — im neunten Jahre seines trojanischen Krieges die Namen oder Gestalten seiner Feinde noch nicht kannte, sondern nur als auf dicke oder schlanke zeigt, während (da sie vermutlich auch kein Trojaner noch kannte) Helena den Vater zur Mauer begleitet, um ihm von dem und jenem lang und breit zu erzählen? Auch so war's nicht, aber doch sehr merkwürdig und sonderbar:

"Niemand weiß es — so soll man auch nichts davon sagen; unser armer lieber Abt ist eben gestorben. Sie führten ihn hinaus, ihr wißt ja, an die frische Luft; es muß ein Schlaganfall gewesen sein — er fiel nach vorn aus seinem Gartensessel — er schien völlig tot, war aber noch warm; ich bin nur erstaunt, wie sie dazukamen, ihn dort zu lassen. Arme Seele! er hatte nicht Mut, Herz und Verstand genug für Zeiten wie diese — der Schreck und diese Überraschung! Es war ganz natürlich, daß die Gicht stieg. Aber ein so plötzliches Ende hatte man kaum erwartet; unsre Parteien werden bezüglich des weiteren Vorgehens nun verwirrt sein; die Glockenturm-Clique ist geteilt und niedergeschlagen: die Krisis ist eine sonderbare, wirklich sonderbare; ich möchte wetten, man wird diesen kämpfenden Frater wählen, denn in Stunden der Not kommt es aus populären Nützlichkeitsgründen oft vor, daß man auf Leute um deren bloßer Fähigkeit willen verfällt. Ich deute die Sache an und teile das traurige Ereignis mit — er steht dort beiseite; unser Anerbieten kommt ja etwas spät, aber da muß man doch sagen, daß wir nie dachten, er beabsichtigte, sich aufstellen zu lassen; und erreicht er nun dies Ziel, so hat er doch jedenfalls ein mitfühlendes Verständnis für uns; wenigstens wird er mit besserem Geiste seinen Freunden dienen oder sie schützen als der arme Verblichene. Der Konvent ging fast zum Teufel, während er, das arme Wesen, glaubte, er sei beliebt, weil er den Leuten angenehme Dinge sagte und höflich war, dorthin sich wälzte, wohin man ihn zog und puffte, indem er es den Dingen überließ, ihr Niveau zu finden."

So endete die Leichenrede auf den Abt, beiden war es recht und so gingen sie zu Frater John, der nur an der Tatsache [des Todes] zweifelte und von ihnen nähere Untersuchung verlangte, sie dann verließ und zum Angriff

zurückeilte: sie fanden ihren Abt auf dem alten Platze, hoben ihn auf und legten ihn auf den Rücken (zuerst war er, wie ihr wißt, aufs Gesicht gefallen): sie fanden ihn hübsch steif, kalt und schwarzblau; nun lösten sie jedes Band und jede Schnur, Halstuch, Gürtel, Strumpf und Knieband, nahmen ihn auf und brachten ihn in seine Wohnung.

Die Bienen dienten mir früher als Gleichnis und wieder Bienen — "Bienen, die ihre Königin verloren" — würde als eine langweilige Wiederholung erscheinen; nebenbei bemerkt, hab' ich das noch nie gesehen; und obschon diese Phrasen aus dem guten alten Schatze von "schwächerem Gesumm und schlaffem Flügel" vielleicht malend und genau sein mögen, bezweifle ich es und beschränke mich auf bekannte Dinge. So viel ist gewiß, daß ein gewaltiger Wirrwarr sich erhebt, daß Gestalt und Bedingung der Sachen sich ändern, daß sie kombinieren und intrigieren und jeder geflügelte Insektenpolitiker heiß und eifrig ist, bis sie eine andre wählen. In unserm Mönchs-Bienenstocke war gleicher Eifer höchlich rege; aber das ärgerliche Schicksal zwang sie, den langen, lästigen, langweiligen, unklaren, unverständlichen Instanzengang zu kürzen: Qualifikation, Zeremonie, Eid und Zeugenschaft, Stimmzettelwahl mit Stichwahl obendrein, Zeugnisse, Wahlprüfung und sonst noch mehr; diesmal ging's nach gutem alten Brauche, kurz und schlicht: per acclamationem bekleiden sie den Frater John mit Talar und Ring, Krummstab und Mitra, Siegeln u. s. f. Fast unbegreiflich ist's, wie fast sofort, kaum daß das neue kriegerische und energische Haupt erwählt ist, ein neuer Geist, wahr oder nur gemacht, durchaus sich zeigt; die Mönche jammerten und klagten, daß nichts in Angriff genommen oder vorbereitet worden war, während Chorknaben und Novizen glaubten, ihr neuer kampflust'ger Abt, Frater John, würde sie sofort zu einem Ausfalle führen. Solches Geschwätz übergehe ich und wende meine Sorgfalt daran, durch fleißige Forschung den wahren Stand und Zustand der Geschichte aufzudecken: roh, dumm und tölpelhaft wechseln sich Falschheit und Bosheit ab beim Vorlesen und Präsidieren in des Neides Sekte; sie schonen nie den Glücklichen und Großen und säen der Geschichte Boden deshalb mit Wicken. Besorgt um die

Wahrheit und nicht gewillt, daß Sir Nathaniel künftig unsern edlen Mönch der Feigheit und der Trägheit zeihen könnte, werde ich der Muse schriftliche Zeugenschaft abdrucken und die durch Eid erhärtete Tatsache feststellen, wie Schätzungen und Gutachten bekräftigen, als der gute König Arthur ihren Klagebrief genehmigte und neunzig Groats als Schadenersatz für sie eingehoben wurden. Ihre Bäume, Spaziergänge und Alleen waren entstellt, zerspalten und entwurzelt, mit Verwüstung überdeckt und die schöne Sonnenuhr in ihrem Garten von barbarischen Händen zertrümmert, umgestürzt; das Wild in wilder Hetze weggejagt, zerstreut, das Taubenhaus geplündert und die Tauben fortgeflogen; alle Kühe ohne Unterschied in einem Gemetzel geschlachtet, alle Schafe ersäuft und auf dem Wasser treibend. Die Mühle war bis auf die Wasserräder niedergebrannt; die Riesen zerbrachen Damm und Schleuse, zogen alle Fischhaspeln auf und leerten sie, legten alle Reservoire und Badekabinen trocken und zerstörten sie, wateten drin herum und tappten nach Karpfen und Aalen; kurz, kein einzig nützlich Erdending blieb außerhalb der Klostermauer unberührt: und die Mönche konnten das alles von ihren Fenstern aus ansehen. Aber die nackte Hoffnung, ihr Leben zu verteidigen, Kirche, Kloster und sich selbst zu schützen, nahm ihren Sinn ganz in Anspruch und ließ jeden Gedanken an augenblicklichen Verlust bis zu *Fr.* Johns Wahl verstummen; dann allerdings tauchten, ich weiß nicht, aus Schmeichelei, Eifer oder Mißvergnügen, andere Pläne auf, doch der wackere Mönch stand, gleich Fabius mit Hannibal, gegen innere Parteiung wie gegen den unmenschlich kannibalischen Feind, der draußen drohte, gleich fest, sich selbst genug, uneinnehmbar für Gerücht, Furcht oder Zweifel, entschlossen, daß dieses zufällige, nichtige, blinde Ereignis eines Kampfes mit der Barbarenrotte, wild durch Erfolg und Metzgerei, nicht ihre künftigen Schicksale bestimmen oder dem Verderben des klösterlichen Gemeinwohls das Siegel aufdrücken sollte. Er hemmte die Hastigen, die Prahlhänse und die Hochnasigen durch Wort und Tat, mannhaft und doch behutsam; während der Belagerung gestattete er kein einziges Mal Kapitelversammlungen noch berief er die Mönche sonstwie zusammen, denn ihn schreckte

die Beratung der Menge. Manchmal stößt man auf geschichtliche Parallelen — ich meine, ich könnte mir auch eine aussinnen —, wenn's gefällig ist, werde ich unsern Mönch mit Perikles vergleichen.

In früheren Zeiten wurde bei den kühnen Athenern diesem Perikles eine hohe Befehlshaberstelle gegeben über die ganze Truppenmacht (wie das Staatsmänner von jeher pflegten) in allen ihren Kriegen und Gefechten zu Wasser und zu Lande. Außerdem wird uns in Langhorns[1]) Plutarch erzählt, wie viele schöne, geniale Dinge er plante; denn Phidias war Architekt und Baumeister, Juwelier, Kupferstecher, Schnitzer und Vergolder, aber überall ganz kundig und gescheit; Perikles brachte ihn in die Höhe und ward sein Freund, überredete auch seine Athener, es zu unternehmen, ein Werk, das bis zum Ende der Welt bestehen könnte, zu schaffen, ein Werk, wodurch ihr Ruhm ewig dauern würde, gleichsam ein Bildnis (zu welchem sie auch, versteht mich wohl, zum Besten des Landes beten wollten): früher hatten sie ein altes aus Holz gehabt; da das aber zum Teil verfallen und schadhaft geworden war, wünschten sie sich ein ganz funkelnagelneues. Deshalb riet Perikles, es sollte nach den Plänen dieses Phidias gemacht werden, und zwar aus Elfenbein, ganz mit Gold überzogen, in der Höhe von zwanzig Ellen und einer Spanne (d. i. elf Yards englischen Maßes) und das Ganze sollte aus dem öffentlichen Schatze bezahlt werden. So wurden des Phidias Talente vergütet durch Talente, die man für seine Arbeit ausgab, und jedermann war beschäftigt und erfreut, einen Tempel zu bauen [für das neue Bild] — denn das war ihre nächste Anwandlung —, damit es sich nicht schlecht behandelt oder mißachtet dünke. Dieser Tempel gehört jetzt dem Großtürken und wird als der schönste in der ganzen Welt anerkannt, den zu sehen man fünfhundert Meilen weit geht. Seine antiken Bildwerke sind hier bei uns heil und ganz, da man sie zur See vom fernen Griechenland heimbrachte, und sie sind, sagt man, schöner als alle diese Dinge in Rom; hier aber braucht man nicht einmal einen

[1]) Die Übersetzung des auch selbständig dichterisch tätigen John L., *D. D.* war zuerst 1770 erschienen. Vielleicht ein Schulbuch Freres.

Kreuzer zu bezahlen, sondern neugierige Leute können, wenn sie nur kommen wollen, so oft es ihnen gefällt, sie ansehen. Ich habe mein Thema verlassen, aber es tat mir nicht leid, Dinge zu erwähnen, die den Ruhm des Vaterlandes erhöhen. Perikles also brachte jedes Ding in Ordnung, ihre Stadt, ihren Hafen und ihre Mauer; wenn ihre Bundesgenossen rebellierten, so brachte er sie dazu, zu unterhandeln und für den Frieden zu bezahlen, besteuerte und bestrafte sie alle. Durch solche Mittel schuf er eine Flotte und hielt 300 Galeeren auf den Wink bereit — Perikles war ein Mann für alles, eine Art kleiner König.

Zufällig gab's da aber noch einen andern Staat: Sparta, der sich für gerade soviel [als Athen] hielt; die konnten es nun nicht ertragen, die Athener so stolz und groß werden und überall herrschen und tyrannisieren zu sehen; so beschlossen sie denn, bevor es zu spät wurde, die Sache auszufechten und so beizulegen. Und da brachten sie nun, da sie einmal fest entschlossen waren, vorzurücken, eine ganz erstaunliche Menge von Truppen auf. Nachdem sie nun zu ihrem Götzen Mars gebetet hatten, marschierten sie los mit allen den Bundesgenossen, die sie gerade zu begleiten beliebten, wie es in jenen Heidenkriegen herkömmlich war, zerstörten alle Obstbäume und Weinreben und zerschmissen und zerschlugen die Krüge, in denen diese klassischen Alten ihren Wein aufbewahrten; die Athener rannten hinter ihre Stadtmauer, um sich, ihre Weiber und Kinder und alles zu retten. Da verhielt sich nun Perikles (den sie mit Jupiter verglichen, weil er recht donnerwettern und den Leuten arg mitspielen konnte) ganz ruhig und verbot Truppenbewegungen, da eine Schlacht gar nicht von Nutzen sei; je mehr sie revoltierten, desto mehr mühte er sich, sie aufs Trockene zu bringen trotz ihrer Schimpferei; denn während rings um die Stadt die Gehöfte geplündert wurden, redete das Volk allenthalben so: "Besser ist's sterben, als leben, um so eine Gemeinheit, so eine Zerstörung mit anzusehen!" — "Nein, nein!" sagte Perikles, "das darf nicht sein, ihr seid viel zu voreilig, zu hastig, gelehrte Athener, überlaßt die Sache nur mir; ihr denkt, ihr würdet vergewaltigt und beschimpft, denkt nicht daran und antwortet gar nicht auf ihre Herausforderung; wir

werden den Sieg durch unser überlegenes Wissen gewinnen." Perikles leitete das Volk so wie er wollte, aber meistens wird doch etwas vergessen: infolge der Menge und der Hitze wurden die Leute krank und starben schockweise wie Schöpsen an der Fäule; und zuletzt ergriff dieselbe Unpäßlichkeit den Perikles selber — er biß ins Gras. So ging die Sache schlecht aus; — deshalb bewundere ich um so mehr das Betragen unsres Fraters.

Denn in der Garnison, wo er befehligte, da spürte man weder Unglück noch Hunger noch Unwohlsein, weder Unfall noch Schmerz stieß den glücklichen Mönchen zu; sondern alle nötigen mönchischen Lebensmittel wurden in Fülle und Bequemlichkeit vorgesehen: Speck, Pökelhering, Schweinfleisch, Erbsen; und fehlte es einmal am Tafelbier, so fand sich Hilfe durch das Flaschenbräu. Mittag- und Abendmahl fand statt zur festgesetzten Stunde, Frühstück und Gabelfrühstück ward niemals verschoben, während den Schildwachen auf Mauer und Türmen warme Speisen zwischen zwei Tellern gebracht wurden. Beim Abzug der eingefallenen Feinde berühmte sich der edle Abt, daß keiner seiner Mönche schwächer, blässer oder dünner war oder während der ganzen Einschließung ein Mittagmahl verloren hatte.

Der gewöhnliche Gang der Feindseligkeiten war der: zu Anfang gleich waren die Truppen der Riesen abgeschlagen worden und fühlten nun die absolute Unmöglichkeit, mit einemmal der Sache Herr zu werden; dennoch aber pflegten sie, ohne die geringste Aussicht auf Erfolg, zu bestimmten Zeiten Steine zu schmeißen, zu heulen und zu fluchen und manchmal sogar, mit Gefahr ihrer Schädel, mit Knütteln und Keulen an die Tore zu trommeln; dann kamen die wackeren Mönche unerschrocken mit Steinen, die sonst zum Pflastern des Hofes gehört hatten und schon in Haufen zur Hand bereitgelegt waren, und trieben sie zurück und schlugen sie, ohne Mühe, lächelnd wie beim Spiele, mit manchem eingeschlagenen Kopfe und mancher Brandwunde von Steinen, geschmolzenem Blei und heißer Brauwürze: so ließ man den kleinen Pillicock für tot am Platze und der alte Loblolly war gezwungen, das Bett zu hüten. Um zwölf Uhr zogen sich die Truppen der Riesen unabänderlich zurück (wie der Pöbel in Neapel, Spanien und

Portugal), um zu essen und dann bis zwei Uhr zu schlafen; dann kamen sie (ausgenommen bei Regen) wieder, um zu brüllen, zu heulen und Steine drauf los zu werfen. Die Szene war alle Tage wieder dieselbe; so wurde die Blockade langweilig und ich hatte mir schon vorige Woche vorgenommen, sie aufzuheben und zu beenden.

Eines Morgens rieb sich der schläfrige Wachtposten die Augen, getäuscht vom spärlichen und trügerischen Frühlicht; es schien, als wandle quer durchs Riesenlager her eine Gestalt von inferiorer Größe; und bald erkennen sie ein Mönchsgebilde — und jetzt steht ihr Bruder Martin klar vor ihnen, der an jenem Morgen des Schreckens und der Furcht hinausgeschwärmt war, nach der Lachsreuse zu sehen. Da er die Furt passiert hatte, überholte der erste Angriff der Riesen Bruder Martins Standort und hinderte ihn daran, zurückzukehren; aber während der ganzen Einschließung beobachtete er sie aus nächster Nähe; er sah sie in der vorigen Nacht auf ihrer alten Spur abziehen und fand, daß das Lager frei war; so kam er in Sicherheit zurück voll Freude und Entzücken und mit einem Wolfsappetit. "Nun willkommen! — willkommen, Bruder! — Bruder Martin! He, Martin! — wir konnten unsern Augen nicht trauen: Ach, Brüderchen! seltsame Dinge hier seit deinem Weggange —." Und Martin speiste (indem er kurze Antworten zwischen seinen Bissen auf all die Fragen gab, die nun die Mönche stellten), während jeder Konfrater wetteiferte einzuschenken, vorzulegen, abzuschneiden und zu fragen; so speiste er öffentlich gleich einem König.

Und jetzt stehen die Tore offen und der Schwarm strömt fort, hinaus, besieht sich das verlassene Lager. "Hier wohnten Murdomack und der starke Mangonell und Gorboduc" und "hier der Saustall gehörte dem Poldavy; hier lagerte Brindleback und hier Phagander". Sie schauen sich die tiefen Eindrücke an, die, breit und rund, den Platz bezeichnen, wo die Riesen hockend auf dem Grunde gesessen. Dann wendet man sich zu den Spuren der Riesenfüße, die gewaltig, weit getrennt, mit einem halben Dutzend Zehen laufen; man verfolgt sie, bis sie sich konvergierend treffen (ein sicheres Unterpfand für ihre Gemütsruhe!) nahe an der Furt; die Ursache dieses Rückzuges vermuten alle,

niemand aber weiß sie; man schrieb sie tausend Gründen zu, den Heiligen, wie Hieronymus, Georg und Januarius, der Einmischung ihres eigenen frommen Stifters, den Ave Maria und Englischen Grüßen; dann Neuigkeiten, in deren Besitz Frater John sein sollte; den neuen Wachskerzen, die man auf den Altar gestellt hatte; ihrer eigenen Klugheit, Tapferkeit und Vorsicht; Reliquien, Rosenkränzen und Weihwasser, Gebeten, Psalmen und Waffentaten — kurz, da gab's kein Ende ihrer Begründungen dafür. Aber wenn sie es auch nicht erraten konnten, vielleicht könnt ihr's: die Riesen, um es kurz zu sagen, begaben sich auf ihr letztes Abenteuer, hinter den Damen her, so war's! Unsre Geschichte dreht sich zum eigenen Mittelpunkt zurück und ich bin selber froh, das muß ich sagen, daß sie wie Zahnungen bei einem alten Kerbholz so schön paßt. Sie trieben ein halbes Schock Maultiere und Pferde weg, dieselben, die ihr ehedem geröstet saht. Noch sind unsre Denkwürdigkeiten von den Riesen zur Hand, denn alle meine Ansichten, wie echtes Gold, verbreitern sich und dehnen sich nur unterm Hammer aus, vertausendfachen sich weit über jenen Grundplan, den ich hatte. Übrigens muß dieses Exemplar verkauft werden; ich versprach Murray neulich, es ihm bis zum 10. Mai zu liefern.

Der Werdegang des Werkes.

1. Innere Gestalt.

Die Entstehung unsres Gedichtes ist zeitlich nicht genau feststellbar, doch dürfen wir nach der Art der Konzipierung, wie sie uns nach dem Erscheinen des zweiten Teiles bezeugt ist (*"I ... used to finish a couple of stanzas every day"*)[1] — annehmen, die munteren Verse seien ohne lange Vorbereitung als Kinder des Tages entstanden. Wann Frere den Plan zu einer solchen Dichtung faßte, ist unbekannt; doch dürfte meines Erachtens die Beschäftigung mit Aristophanes, die in ihren Anfängen in die Jahre unmittelbar vor seiner Heirat zurückreicht, den Anstoß zur Schaffung der Handwerkerfigur gegeben haben. Die Verse, die er Murray am Hochzeitstage rezitierte, können nach

[1] Mem., *pag. 167.*

dessen Bezeichnung[1]) nur den *"Monks and Giants"* angehört haben: somit wäre 1816 das erste greifbare Datum von der Gestaltung des Planes.

Dieser ruhte aber nach dem Erscheinen des zweiten Teiles (1818) keineswegs, sondern Frere beschäftigte sich mit der Weiterbildung der Geschichte. Leider sind hievon nur wenige Strophen, die er noch 1844 aus dem Kopfe zu deklamieren vermochte, durch eben diesen glücklichen Zufall überkommen. Es ist die Beschreibung des jungen Riesen, der sich *(C. II, st. 52)* der Gunst der Damen so sehr erfreute, daß sie sein Leben von Tristram erbaten, als ihn dieser krank in der Riesenburg vorfand. Der Held gewann ihn lieb *(ibid. st. 58, 8)* und der Dichter spricht schon in Verbindung damit von seiner Erziehung durch die Mönche, bei denen er geheilt und unterrichtet werden sollte, um dann auf Reisen zu gehen *(ibid. st. 59)*. In dem erhaltenen Torso nun finden wir den jungen *Ascopart*,[2]) wie er jetzt heißt, auch schon im Kloster und er versucht — entsprechend dem uns bekannten Stile —, sich die ihn umgebenden Kultureinrichtungen nach seiner Weise zu erklären. Er verrichtet dabei die Taten des starken Hans und zeigt sich als gewaltiger Fresser.[3])

Schon oben mußte ich einer literarischen Anregung erwähnen, welche die Figur des angeblichen Dichters nahegelegt haben dürfte: Aristophanes, und zwar dürften, wie ich meine, besonders Dikaeopolis in den *"Acharniern"* und der Sausage-seller in den *"Rittern"* als Vorbilder unsres Sattlers *Whistlecraft* in Betracht kommen. Wie diese aus niederem Stande entsprossenen Männer zu hohen Staatsämtern gelangt sind und hier ihre niedrige Ausdrucksweise

---

[1]) Siehe oben S. 39, u. und Anm. 1.

[2]) Der Name stammt aus *"Bevis of Hamptoun"*, wo sein Eigner, ein gewaltiger Riese, vom Titelhelden besiegt wird; vgl. auch Shakspere, K. H. VI. B, 2, 3. *Horner: "And therefore, Peter, have at thee with a downright blow, as Bevis of Southampton fell upon Ascapart."* — Gifford in der *Introduction to "The Mœviad"* spricht von *"literary Askaparts"*, und Lamb, *"Essays of Elia, The two Races of men": "the tallest of my folios, Opera Bonaventurae, ... showed but as a dwarf, — itself an Ascapart!"*

[3]) Abgedr. Mem., *pag. 168ff.;* eine Strophe wieder in Mönchslatein.

nicht ablegen können, ja sogar die niedrige Gesinnung noch zuweilen betätigen, so war es auch Freres Absicht, in diesem englischen Handwerksmann das Philistertum über hochliegende Dinge sprechen zu lassen, über Dinge, die in ihrer Zeitenferne den damals lebenden Gebildeten noch selbst nicht klar genug erschienen, über die der Dichter oft genug naive Urteile hören mochte: über das romantische Mittelalter, das in der mittelenglischen Poesie eben entdeckt wurde (Scott und Ellis gaben damals ja so viele mittelenglische Dichtungen heraus) und das die englische Romantik als Kunstrichtung gebar, Walter Scott und Byron zu ihren Verserzählungen getrieben hatte und eine ganze Schar englischer Dichter und Dichterlinge ihre Leier auf diesen Ton stimmen ließ. Frere war wohl belesen in der Balladendichtung seines Volkes und beurteilte diese Gattung wie die der größeren Romanzenzyklen gewiß sachgemäßer als mancher der tollkühnen Nachahmer; doch sein stiller und feiner Humor ließ ihn eben das Übertriebene an der Einbildung erkennen, die wie ein Schleier alle jene Zeiten damals umhüllen und ihnen das Menschliche nehmen sollte. Nüchtern und trocken übte er an der Nachahmung dieser uralten Volksdichtung seine spöttelnde Kritik, wie er es im *"Microcosm"*, wie er es im *"Anti-Jacobin"* getan hatte, wo wir ja schon Vorläufer des kunstverständigen Sattlermeisters kennen gelernt haben.[1]) Er war sich des Sekundären seines Werkes selbst nur zu wohl bewußt und hat selbst seine Absicht klar ausgesprochen: *"I wished to give an example of a kind of burlesque of which I do not think that any good specimen previously existed in our language. You know there are two kinds of burlesque, of both of which you have admirable examples in Don Quixote. There is the burlesque of imagination, such as you have in all the Don's fancies, as when he believes the wench in a country inn to be a princess, and treats her as one. Then there is the burlesque of ordinary*

[1]) Schon im *"Hudibras", Pt. I, C. I, l. 327—350,* wird die Sage von der Tafelrunde parodistisch behandelt; auch die Rolle, die König Arthur und sein Kreis im *Tom Thumb-Märchen* und in Fieldings *"Tom Thumb the Great"* spielt, gehört in diese volkstümlich parodistische Auffassung der Ritterzeit. Vgl. dazu die metrische Version des Däumlingmärchens im *Chapbook 1076, l. 5,* des Brit. Museums.

rude uninstructed common sense, of which Sancho constantly affords examples, such as when he is planning what he will do with his subjects when he gets his island, and determines to sell them 'at an average'. Of the first kind of burlesque we have an almost perfect specimen in Pope's 'Rape of the Lock'; but I did not know any good example in our language of the other species, and my first intention in the 'Monks and Giants' was merely to give a specimen of the burlesque treatment of lofty and serious subjects by a thoroughly common, but not necessarily low-minded man — a Suffolk harness-maker."[1]) Stammt diese Nachricht auch aus späteren Jahren, so ist ihr doch die Glaubwürdigkeit nicht abzusprechen, obwohl das rein humoristische Beiwerk — das Frere (am selben Orte, weiter unten) gar nicht läugnet — oft selbständig genug auftritt und auch leichte persönliche Satire hinzukommt.

Als Vertreter dieser bei dem Griechen und dem Spanier so deutlich ausgeprägten Gattung, wobei wir der platten Gesellen Shaksperes und des tendenziösen und derben *"Hudibras"* nicht vergessen dürfen, galten aber dem so allgemein Belesenen, wie er uns selbst bekennt und seine Zeitgenossen genau wußten,[2]) drei Italiener: Pulci, Berni und Casti, deren Werke und ihre Richtung ich kurz heranziehen muß.

Luigi Pulci (1431—1490), ein Florentiner, der am Medizeerhofe in hoher Gunst stand, behandelte in einem umfänglichen Gedichte Stoffe und Personen aus dem Karlskreise verbunden mit solchen der Artussage. Die letztere war in fast unveränderter Gestalt im 13. Jahrhundert über die Po-Ebene nach Toskana gedrungen, woselbst sie nun, während sie bisher als Volksromanze in franko-italischer Sprache in Norditalien gangbar gewesen war, in italienische Prosa und auch in Ottave rime umgegossen wurde. Die Karlsage war — immer noch getrennt davon — denselben Weg gewandert und hatte eine reichliche Nachkommenschaft irrender Paladine gezeugt. So stand es um diese beiden großen Stoffgebiete des *"romanzo cavalleresco"*, als

---

[1]) Mem., *pag. 166.*
[2]) Ibid. *pag. 164, 165.*

endlich, nach langer Zeit ausschließlich volksmäßiger Behandlung, ein Kunstdichter, Pulci, sie aufgriff und sein Epos *"Il Morgante Maggiore"* daraus schuf. 30.000 Verse in Ottave rime schildern uns die schändliche Verräterei Ganelons, der der tapfere Orlando endlich zum Opfer fällt. Aber weder diese Haupthandlung noch die Erlebnisse des Titelhelden Morgante heben sich deutlich von unzähligen Episoden ab, welche durch den Bericht der Abenteuer der Ritter Karls des Großen, der sarazenischen Helden, die in Heldentaten und Liebeleien mit jenen wetteifern, durch Schlachtenschilderungen, Zauberergeschichten, Riesengefechte, Entführungen und Bekehrungen ausgefüllt sind. Und alle diese Ritter und ihre Panzer sind aus Pappe! Denn um jene Zeit kannte der Florentiner Bürger Pulci keine wirklichen Ritter mehr, alles, was er erzählt und schildert, ist Gemisch aus sagenhafter Tradition und seiner eigenen schöpferischen Phantasie, welche jene Gestalten absichtlich und unabsichtlich ins Groteske verzerrte und mit dem Realismus der Gegenwart seine eigenen Worte von der Vergangenheit Lügen strafte. Dieser Dichter, der zwischen dem volkstümlichen Element der Romanze und wirklicher Kunstdichtung vermittelte — deren beste Vertreter, wie z. B. Ariosto, er nicht erreicht —, vermochte es noch nicht, die ungeheure Stoffmasse zu bändigen, wollte es wohl auch nicht. Der leichtlebige Florentiner wollte vielleicht nur amüsieren und fädelte die glänzenden Kugeln seiner Geschichten eben mit derselben naiven Kühnheit an eine Schnur, wie es uns Boccaccios *"Decamerone"* zeigt. Und er hatte ebenso natürlichen Humor dazu: alte Chroniken führt er als Quellen an und täuscht uns nie vorhandene Geschichtschreiber vor, damit wir uns besser an der Nase herumführen lassen. Dabei ist er Demokrat von reinstem Wasser und zeigt uns jede Kleinigkeit an seinen Helden in realistischer Genauigkeit, bis wir herzlich über den großen Kleinen lachen. Natürlich kann er als guter Florentiner auch derbere Späßchen, die der Zote nicht ausweichen, nicht lassen, ja, sie bilden in der Redeweise seiner niederen Figuren einen stehenden Charakterzug. Seine Paladine nun haben Frere zweifellos Modell gestanden, in manchen Zügen wenigstens: sie essen gern recht gut,

lieben es zu scherzen, auch handgreiflich natürlich, und verlieben sich ins erste beste Frauenzimmer, das ihnen in den Weg läuft. Auch die Riesen finden wir bei ihm schon dem Engländer vorgezeichnet: ein dumme Bande mit körperlichen Monstrositäten, doch mit Ausnahme von zweien — zum Unterschied von Frere — nicht näher voneinander unterschieden. Der Titelheld Morgante allerdings ist ein Prachtkerl, ganz Sancho Pansa, ganz athenischer Wursthändler im Charakter. Er ist leidlich treu, gutherzig und mutig, dabei entsetzlich platt und auch dumm; für gute und massenhafte Gerichte ist er besonders empfänglich. In Gesellschaft seines Genossen Margutte, dem eigentlichen Rüpel der zahlreichen Intermezzi, führt er fresserische Heldentaten erster Güte auf. Ist Morgante der Repräsentant der Unbildung, so ist Margutte der der maßlosen Sinnlichkeit.[1])

Die Figur des Morgante hat Frere teils für seinen vorgeschobenen Handwerker-Dichter, teils für Züge der Riesen verwertet; dem Pulci verdankt er auch die Anregung der Situation des belagerten Klosters. Im ersten Gesange schon wird nämlich Morgante mit zwei Genossen von Orlando bekämpft, als sie eine fromme Abtei mit Steinwürfen behelligen, wobei besonders ein Glockenturm zu Schaden kommt. Orlando tötet zwei Riesen und bekehrt Morgante, der ihm nun als Knappe, mit einem ungeheueren Glockenschwengel bewaffnet, folgt. Die oben angedeutete Fortsetzung der *"Monks and Giants"* hätte bei der Bekehrungsgeschichte *Ascoparts* diese Züge noch deutlicher verwertet.

Gegen diese stoffliche Anregung tritt aber die durch den Stil bei weitem in den Vordergrund: das originelle Element des Italieners, seine gaukelnde Darstellungsweise; das Wortspiel durch Verkleinerungen, Reime in hochtönenden lateinischen Worten, Hyperbeln; der Humor in der Gegenständlichkeit zwerchfellerschütternder Situationen; die beständige Anspielung auf das Essen und der

[1]) Er stirbt auch, indem er über die Nachahmungen eines Affen vor Lachen platzt "und, obwohl schon tot, lacht er noch immer übers ganze Gesicht und wird lachen in alle Ewigkeit".

Gebrauch niedriger Wendungen — sie zeichnen auch Freres Werk reichlich aus. Ja, selbst die traditionell gehaltenen Naturschilderungen Pulcis scheinen auf *Mr. Whistlecraft* gewirkt zu haben, doch so, daß er auch sie in teilweiser vulgärer Darstellung travestierte. Die Metrik des *"Morgante"* ist anerkanntermaßen holperig und sorglos: diese Eigenschaft hat der treffliche Metriker Frere zum Ausgangspunkt seiner eigenen Metrik gemacht, in der die Absicht nur zu klar erkennbar ist. Einen Hauptunterschied muß ich jedoch hervorheben: der Florentiner hat im Sinne seiner humanistischen Zeit die klassische Bildung stets nur ernst in seinem Epos angewendet und nie eine Figur der alten Geschichte mit derselben Profanierung behandelt wie seinen Orlando oder Kaiser Karl: für Frere war dieses Doktordiplom nicht mehr so heilig, er hat gerade darin sein Vergnügen gefunden, seine gründliche klassische Bildung hier zu ironisieren, und diesem Bestreben verdanken wir z. B. jenen humorvollen Exkurs über Perikles und den peloponnesischen Krieg. Auch die Unterhaltungen mit der Thalia, welche äußerlich den ernsten, oft theologischen Einleitungsstanzen Pulcis entsprechen, sind hieher zu zählen.[1])

Sehen wir bei Pulci das Ringen mit dem vielgestaltigen Stoffe zu Ungunsten der Einheit seines Werkes ausfallen, so hat der spätere Francesco Berni (1470—1536) mit größerer Kunstfertigkeit, allerdings nicht so originell in der Erfindung, ein Werk vollendet, das wir im höheren künstlerischen Sinne für Frere vorbildlich erklären müssen. Als 1515 der *"Orlando furioso"* erschienen war, folgte eine wahre Rolandmanie in der italienischen Literatur, die alsbald die Parodie in Stoff und Art der Bearbeitung wachrief. Berni griff das von Boiardo, einem Edelmann am Hofe der Este zu Ferrara, geschriebene Rittergedicht *"Orlando innamorato"* heraus und übertrug es als *"Orlando rifatto"* (69 Gesänge stark) ins Florentinische. Durch *"concetti"*, mehr oder weniger derbe Späße und Zoten, wußte der

[1]) Zum Vorstehenden vgl. R. Rajna, *Le Fonti dell' Orlando Furioso*, Introducione. — *L. Pulci and the Morgante Maggiore.* By L. Eisenstein, M. A. *(Literarhist. Forsch., 22. Heft, 1902).* — L. Pulci, *Il Morgante Maggiore*, ed. P. Sermolli, 2 voll. — Stilproben bequem bei K. M. Sauer, *Gesch. d. ital. Lit., pag. 146—155.*

klassisch gebildete, metrisch feinfühlige und humorvolle Dichter diese Umarbeitung zu einer Parodie des Originales umzugestalten, die dieses völlig verdrängte. Zügelloseste Frivolität (mehr als bei Pulci) bei elegantester Formbeherrschung charakterisieren diese, namentlich von Geistlichen (Berni war selbst einer) in seiner Nachfolge gepflegte *"poesia bernesca"*. Selbstverständlich hat Frere als englischer Salondichter das Element des sinnlichen Spaßes ausgeschlossen und nur in der Form, in der leichten und witzigen Handhabung der Ottava rima diesen Dichter auf sich wirken lassen. Die Metrik, in der ihn Pulci höchstens durch komischen Kontrast anregen konnte, mag durch Berni etwas stärker beeinflußt sein, obwohl hier speziell das germanisch-englische Element später zu betonen sein wird.[1]) Stoffliche Einflüsse sind hier noch geringer als die durch Pulci veranlaßten: etwa das Gastmahl Karls zu Beginn, das durch vier Riesen unterbrochen wird, — das stehende Motiv der Artus-Romane; oder vielleicht die Figur des Astolfo, der auf zufällige Weise in den Besitz einer Wunderlanze kommt und gern mit den Damen schäkert, für die Auffassung Sir Tristrams (doch siehe unten S. 120f.).[2])

Als zeitlich letzter ist nun noch Giambattista Casti (1721—1803) zu nennen; er griff als politischer Satiriker des 18. Jahrhunderts auf die berneske Parodie zurück und veröffentlichte im Revolutionsjahre zu Paris seine *"Animali parlanti"*, ein satirisches Tiergedicht in 26 Gesängen aus sechszeiligen Strophen. Neben der Geißelung verschiedener Mißstände der Politik, der Hofintrigen etc. sucht er auch durch frivole Witzeleien und episodische Anekdoten auf den Leser zu wirken. Er konnte für Frere bloß durch die zeitlich näherstehende und deshalb weniger derbe Form seines Spottes in Betracht kommen, an besonderen Stil-Eigentümlichkeiten bot er nicht viel Nachahmenswertes; das

---

[1]) W. St. Rose in seiner *"Epistle to J. H. Frere"* preist sein Hauptwerk als *"That rhyme which ranks you with immortal Berni"*; abgedr. Mem., *pag. 254.*

[2]) Vgl. *Orlando rifatto* in *"Classici Italiani", vol. 45—48, 1806. — The Orlando Innamorato, transl. into Prose . . ., and interspersed with extracts in the same stanza as the original by* Wm. St. Rose, 1823. — Sauer, *a. a. O. pag. 257 ff.*

Tierfabelmotiv ist ganz unfruchtbar geblieben. Die Ursache, warum aber doch Castis Name in Verbindung mit den beiden andern Italienern hier anzuführen ist, liegt bei seinem englischen Übersetzer, William Stewart Rose, der 1816 anonym eine freie Bearbeitung dieses italienischen Reineke Fuchs veranstaltet hatte. Die Reimtechnik dieser 1819 unter vollem Namen mit leichten Änderungen wiederholten Übertragung ist aufs innigste mit der von Frere angewendeten verwandt. Wer dabei der eigentliche Schöpfer ist, wird sich kaum je entscheiden lassen, da Frere sein Gedicht, das allerdings später als dieser *"Court of Beasts"* erschien, wenigstens stückweise schon im Freundeskreise, zu welchem Rose zählte, frei vortrug; ob jedoch Rose ebenso offen und freigebig mit seinem Eigentum vor der Drucklegung schaltete, wissen wir nicht.[1])

Einen Einfluß des *"Ricciardetto"* von Niccolò Carteromaco [= Fortiguerro] (posthum 1738 erschienen) anzunehmen, sehe ich mich nicht veranlaßt, obwohl Ugo Foscolo[2]) einen solchen für Byrons *"Beppo"* direkt nachzuweisen versucht hat. Wie aber der Herausgeber der neuen Byron-Ausgabe diese Annahme zurückweist,[3]) so ist auch für Frere kaum eine solche aufzustellen: weder die Stilart im allgemeinen noch die Metrik oder stoffliche Motive sind in diesem Epos wirklich mit den Mitteln *Whistlecrafts* zu vergleichen und das Durcheinander, Ritter, Riesen u. s. f., findet sich eben in diesem allerdings grotesken Werke nicht mehr oder weniger als in allen Gedichten dieser Richtung, die man dann eben alle als Vorbilder heranziehen müßte. Auch der Astolfo, den wir schon bei Berni als ritterlichen Gecken und Schürzenjäger kennen gelernt haben und der im *"Ricciardetto"* ohne neue originelle

---

[1]) Vgl. *Gli Animali Parlanti, Poema epico . . . di G. Casti. . . . in Parigi, 1802. — Die redenden Tiere, ein episches Gedicht in 26 Gesängen* von G. Casti. Aus dem Italienischen übersetzt . . . Bremen bei J. G. Heyse. 1817. — *The Court of Beasts from the Animali Parlanti of G. Casti. A Poem in 7 cantos . . . London, Bulmer & Co. 1816,* und *The Court and Parliament of Beasts, freely translated . . . by Wm. St. Rose,* Murray, 1819; Sauer, a. a. O. *pag. 460 ff.*

[2]) *Quart. Review, vol. XXI, pag. 486 ff.*

[3]) By. Wks. P., *vol. IV, pag. 156.*

Züge wieder auftritt, ist eben eine traditionelle Figur, und da Frere die ersten Quellen kannte, wird er wohl auch aus ihnen zunächst geschöpft haben, wenn nicht deutliche Einzelheiten dagegen sprechen.[1])

Der Engländer hat also, wenn wir zusammenfassen, von den Italienern vor allem die metrische Form der Ottava rima übernommen, dann auch die sprachliche Gestalt des leicht hinplätschernden Konversationstones und endlich den Kreis der Sage sowie einige Typen und Situationen (das Ritterliche im Stile mit jenem Stich ins Ironische von Pulci, das Groteske von ihm und dem großen Spötter Berni, das Feinere und Modernere, den höfischen Spott, von Casti). Doch hat er sich als echter Brite der guten Gesellschaft von jedem sinnlichen Spaße, vom kleinsten Zötchen freigehalten und hat dafür die Figur seines Strohmannes uns menschlich näher zu bringen gewußt, so daß er in der Tat einen reineren Typus seiner obenerwähnten theoretischen Forderung schuf, den des gewöhnlich denkenden Ungebildeten. Und er hat es auch verstanden, jenen ihm literarisch so vielfach bekannten Typus in das nationale Gewand eines englischen Sattlermeisters zu kleiden, ihn so als eine den Lesern wohlvertraute Figur auftreten zu lassen, während die Italiener z. B. erst groteske Riesen aus diesen Kerlen machten. Diese Reduktion hat noch einen zweiten Vorteil mit sich gebracht: auch in dem sprunghaften Gange der Erzählung, im Einschube der massenhaften Episoden ist Frere dem romanischen Muster gefolgt, läßt sich ja doch die wirkliche Situationskomik, welche neben der Charakterkomik frei waltet, schwer in den Rahmen einer geschlossenen Handlung einpassen. Beruht nun auch in diesem kaleidoskopartigen Flimmern ein Hauptreiz der *"Monks and Giants"*, so ist doch mehr als bei den sehr

---

[1]) Vgl. *Ricciardetto di Niccolò Carteromaco. Classici Italiani. Vol. 227—229. 1813. — The two first Cantos of Richardetto ... freely translated ... Printed for J. Murray, 1820* [von J. H. Merivale] und *Translation ... of the First Canto of Ricciardetto ... Not published. London. 1821. — Richardett, ein Rittergedicht von N. Fortiguerra, übersetzt von J. D. Gries, 1831—1833.* — Auch die erst 1819 erschienene Übersetzung von Sylvester Lord Glenbervie kommt für Frere nicht in Betracht (wie vielleicht oben die Roses von Casti).

gewandten Vorgängern das Wort als solches zum Bindemittel gemacht: ein Wort, ein Reim verknüpft Erhabenes und Gewöhnliches, Ernstes und Heiteres durch Ähnlichkeit oder Gegensatz mit Leichtigkeit und Anmut, mehr als die unvermeidliche Prosa-Auflösung ahnen läßt. Durch das Vorschieben des imaginären *Mr. Whistlecraft* kommt nun Frere der Einheit des Werkes zu Hilfe, indem er weniger die der Handlung — die ja nach dem geringen Umfange des Vorhandenen kaum als einheitlich oder nicht beurteilt werden kann —, als die des Stiles betont: der ritterliche Stoff von einem Handwerker behandelt! So genießt er den Vorteil, für alle gewöhnlichen Worte und Wendungen von vornherein Rechtfertigung zu haben und selbst da, wo der wahre Dichter, der hochgebildete Diplomat und Gelehrte die Kostümmaske fallen läßt, hat er sich in der Charaktermaske schon so in seinen Sattler hineingefunden, daß der Unterschied im Urteile des echten und des fingierten Dichters nicht zu groß ist. Dieser gesunde britische Handwerkergeist wirkt aber unwiderstehlich. Man vergleiche nur die prächtige Einleitung zu dem ganzen Gedichte, wo Plan und Ausführung des patriotischen Werkes eingehend besprochen werden, wo der Dichter seine Helden erst abstäuben und blankwischen muß, ehe er mit ihnen beginnen kann.[1]) Oder die naive Bewunderung Sir Gawains, für dessen Schwächen wie Beliebtheit der Verfasser gar keinen Ausdruck finden kann.[2]) Oder die köstlichen Schimpfreden, die Sir Tristram mit den Riesen wechselt.[3]) Das sind alles Originale! Köstlich ist auch geschildert, wie das Glockengeläute auf die Riesenberge um das Kloster wirkt: neben der Ironie gegen übertriebene Naturpersonifikation ist es ein Prachtstücklein von naiver Naturerklärung des Echos, wie sie etwa ein Vater aus dem Handwerkerstande seinem kleinen Buben ganz gut hätte geben können.[4]) Selbstverständlich malt der brave Riemer alle auf Essen und Trinken bezüglichen Stellen sowie alle Beschreibungen von

---

[1]) Wks. II, *pag. 219ff. Preface st. 1—11.*
[2]) *C. I, st. 23—28.*
[3]) *C. II, st. 38, 39.*
[4]) *C. III, st. 17—19.*

Rüstzeug und Schilderungen von Raufereien aufs liebevollste aus: man bekommt Appetit, wenn man den Speisezettel vom Festmahle König Arthurs ausführlich herablesen hört;[1]) man ist genau orientiert, wenn Sir Tristram die glücklich entkommene Duenna hinter sich aufs Pferd nimmt, und zwar *"on a pillion, pad, or pannel"*[2]) — es ist ja freilich ganz gleichgültig, worauf sie gesessen ist, aber es freut einen doch, wenn der Fachmann es einem so deutlich vor Augen stellt. Man kann sich auch die lederstrumpfartigen (ihrer Abkunft nach italienisch-grotesken) Szenen vorstellen, wenn *"Sir Tristram swerved aside, and reaching round, Probed all his [*sc. *Mangonell's] entrails with his poniards blade."*[3]) Selbst dort, wo der Squire Bamberham dem ungebildeten Verfasser mit klassischer Gelehrsamkeit aushilft, ist die Verarbeitung derselben durch den Spießbürger außerordentlich komisch: z. B. in dem langen Abschnitt über Perikles und seine Zeit: *"if you please, I shall compare our Monk with Pericles"*, mit der packenden Gassenhauer-Charakteristik: *"Pericles was a man for every thing, Pericles was a kind of petty king."*[4])

Manchmal benutzt der Dichter dieses Auskunftsmittel, höhere Bildung als Ausgangspunkt für seine Betrachtungen zu verwenden, allzufrei und fällt aus der Rolle; auch ist ihm das Eingeständnis der Unterstützung durch Squire Humphry Bamberham — wohl absichtlich — erst ziemlich spät entschlüpft.[5]) Doch ist dieser Mangel an Einheit nur ein Wechsel des Kostüms und eben eine besondere Erscheinungsform der romantischen Ironie, die unser ganzes Werk durchzieht. Gerade diese Episoden sind durch ihre minutiöse Ausarbeitung Perlen des Gedichtes. Z. B. die witzige Auseinandersetzung über feige und tapfere Dichter, wo von Alkaios, Archilochus, Horaz und Garcilasso, Camoeñs, Anuerin die Rede ist und gegen Thomas Grays Auffassung von der wahren Gemütsart des walisischen Barden

[1]) *C. I, st. 3, 4.*
[2]) *C. II, st. 6.*
[3]) *C. II, st. 45, 46.*
[4]) *C. IV, st. 32–43.*
[5]) *C. III, st. 28, 29.*

polemisiert wird[1]) — um zu beweisen, daß Friar John sehr wohl daran getan habe, sich vor den Riesen zurückzuziehen; oder die gelungene Parodie auf überstiegene Kunsturteile, wie wir sie anläßlich des Vergleiches unsres fischenden Mönches mit einem holländischen Genrebild-Motiv zu hören bekommen: *"Pray remark the boot; And leading from the light, that shady stripe, With the dark bulrush-heads how well they suit"*[2]) ...; oder die Vergleiche mit exotischen Dingen, von denen der Sattler höchstens einmal etwas läuten gehört haben konnte: mit den Hunden am Ufer des Niles, die aus Furcht vor den Krokodilen nur schnell im Vorbeilaufen einen Schluck Wasser saufen[3]) u. s. w.

Wie in den Werken der Italiener, finden wir zahlreiche Anspielungen auf Literatur und Geschichte der Griechen und Römer eingestreut, unterschieden durch ihren parodierenden Charakter von jenen ernstgemeinten Beweisen von Gelehrsamkeit und natürlich im Munde des Handwerkers romantisch-ironisch. Die fremde Sprache ist dabei auch nicht vermieden: *"Honos alit Artes"* ruft er mit Cicero aus[4]) (allerdings tönen auch Mönchslatein und Juristenformeln mit mehr innerer Rechtfertigung durch die Situation an unser Ohr: *"accessit"* [Beginn von Zeugnisformeln][5]) *"per acclamationem"*,[6]) *"canonicali voto"*[7]) u. s. f.). Aber wie Aischylos[8]) und Orpheus[9]) herhalten müssen, so wird auch mit Beziehungen auf den Physiker Hartley und den

---

[1]) *A.* schrieb ein heroisches Gedicht *"Gododin"*, in dem er den Untergang von allen Kriegern seines Lehensherrn Mynyddawg, bis auf drei — darunter er selbst — besang. Th. Gray übertrug einen lyrischen Passus daraus als *"The Death of Hoel. An Ode."* Voll Trauer nennt der Dichter die zwei überlebenden Helden und sich: *"And I, the meenest of them all, that live to weep and sing their fall."* Gegen diese sentimentale Bescheidenheit wendet Frere sich *C. III, st. 54*; kannte er vielleicht den lateinischen Text: *"Et egomet ipse, sanguine rubens, aliter ad hoc carmen, compingendum non superstes fuissem"*?

[2]) *C. IV, st. 4.*

[3]) *C. III, st. 58.*

[4]) *C. III, st. 58.*

[5]) *C. IV, st. 24.*

[6]) Ibidem.

[7]) *C. III, st. 30.*

[8]) *C. IV, st. 14, 15.*

[9]) *C. III, st. 9 ff.*

Philosophen Locke gearbeitet[1]) und gegen Bryants kühne archäologisch-mythologische Hypothesen Front gemacht[2]) — ein buntes Gemengsel des gelehrten mit dem gewöhnlichen Elemente, unaufhaltsam dahin strömend und uns mit reichem und gemütvollem Humor ergötzend.

Und nun blättern wir zurück und finden auf dem Titel *"A National Work"* und *"King Arthur and his Round Table"* angekündigt — die graue Vorzeit walisischer Heldengesänge taucht vor uns auf und wir treffen wirklich die Namen der keltischen Helden hier in diesem Gemische von antikem und plattmodernem Stile eingepfercht: wir dürfen also über Purzelbäume, die der Verfasser über Zeit und Raum schlägt, bei dieser Paarung nicht erstaunt sein. Wirklich national hat Frere den Stoff umgeschaffen, indem er an Stelle des Karlskreises den Artuskreis, der ja gelegentlich durch einzelne Figuren auch bei den italienischen Vorbildern vertreten ist, ausschließlich einführte: aber im Sinne dieser Vorbilder hat er die Sagenmotive frei umgestaltet und frisch erfunden, so daß eine Forschung nach der Quelle in dieser Richtung erfolglos bleiben muß. Nicht ein einzelnes Werk hat dem Vielbelesenen vorgeschwebt, sondern die ganze Vorstellung von jenem Kreise in der Beleuchtung, wie Karl und seine Paladine bei Pulci und Berni erscheinen.[3])

Dennoch gibt uns *Mr. Whistlecraft*, als es sich um die Charaktere der Tafelritter handelt, eine Quelle an! *"From Morgan's Chronicle I take my hint."*[4]) Gemeint ist damit ein in den Jahren 1731—1732 in Zeitschriftenform erschienenes kompilatorisches Werk, das es nur auf sechs Nummern brachte, die dann nochmals gesammelt in einem Bande veröffentlicht wurden: Phoenix Britannicus | *Being a Miscellaneous Collection* | *of Scarce and Curious* | *Tracts* | *Some of very Ancient Dates* | *and most of the rest long since out of Print.* | *Also,* | *Occasionally,* | *will be Interspersed some Choice*

---

[1]) *C. III, st. 13.*

[2]) *C. III, st. 9;* vgl. unten Byrons Anspielungen im *"Beppo"*.

[3]) In Betracht kämen Geoffrey of Monmouths *Chronik* und Malory's *"Morte D'Arthur"*; ich habe sie vergeblich auf Namen (mit Ausnahme des Riesenkönigs *Ryence* im zweitgenannten Werke) durchstöbert. — Vgl. auch oben S. 108, Anm.

[4]) *C. I, st. 13.*

Originals, in | Prose and Verse | on Various Useful and Entertaining Subjects. . . . | By J. Morgan. Gent. | London. — Frere machte sich natürlich über diese Kuriositäten-Rumpelkammer nur lustig und hat ihr auch tatsächlich gar nichts zu verdanken, denn von König Arthur und seinen Helden ist trotz des bunten Inhaltes nichts darin zu finden. Die Angabe dieser Chronik gehört also zu den harmlosen Anführungen, denen auch Pulci und Berni wie spätere Humoristen nicht abhold gewesen sind.

Woher Frere z. B. seine Namen hat, kann nicht für jeden einzelnen nachgewiesen werden; einige sind ganz bestimmt volkstümliche Erfindungen des Dichters, wie Brindleback (gefleckter Rücken; vielleicht ein Anklang an die Indianernamen?), Poldavy (ungeschickter David) u. a.

Versuchen wir nun, die Gestalt der Arthur-Sage bei Frere festzuhalten: Wie in allen Arthur-Epen knüpft das besondere Abenteuer an ein Hoffest an, hier an die Weihnachtsfeier zu Carlisle,[1]) wobei Prunk und Lärm, Essen und Trinken das Motiv sehr ergiebig gestalten (vgl. Inhaltsangabe). Den König bekommen wir gar nicht zu Gesicht, ebensowenig seine Gemahlin. Dagegen werden uns die Helden, die ihr Ritterkostüm oft genug beiseite werfen, in jovialster Weise vorgestellt. Diese drei Hauptheiden entsprechen der in der Arthur-Sage traditionellen Auffassung: Launcelot, der vollendete Hofmann, dessen Stirn sich oft finster, wie von geheimen Sorgen gequält, faltet [zarte Andeutung des sonst nicht berührten Verhältnisses zu Ginevra?], Gawain, der treue, abenteuernde, weltliche Ritter, und endlich Tristram, der Frauenliebling und -liebhaber, eine vom Dichter mit besonderer Vorliebe ausgemalte und seinen Zwecken dienstbar gemachte Gestalt. Die 1804 zuerst erschienene mittelenglische Version der Tristan-Sage, die literarisch-ästhetisch recht niedrig steht, fällt durch ihre ruhelose und abenteuerliche Erzählungstechnik auf, die ja bei der Ballade teilweise gerechtfertigt ist. Ohne psychologische Begründung finden wir den Helden bald da, bald

[1]) *C. I, st. 2; "Morte D'Arthur" XIX, cap. X,* hält der König hier das Pfingstfest ab, aber der Ort ist ja sonst auch in Einzelballaden als Residenz genannt.

dort, sich aber stets nach dem realsten Liebesgenusse mit Ysonde sehnend oder sich dessen erfreuend. Diese Schwäche im Aufbau des alten Gedichtes hat Frere bei der Charakteristik seines Helden verwendet, wobei ihm der italienische Astolfo (vgl. oben S. 113) mit als Muster gedient haben mag. Seine *"rambling education"* befähigt ihn, allerhand Sprachen zu sprechen: *Asturic, Armoric* (normannisch der Bretagne), *Irish, Basque;*[1]) mit Rittern und Riesen hat er sich viel herumgetrieben und weiß manch ein Abenteuer dieser Art zu berichten;[2]) singen und spielen kann er wie keiner sonst;[3]) noch jetzt ist er — seiner Konstellation gemäß — fahrig und unstät[4]); rasch und unüberlegt sind seine von Erfolg gekrönten Pläne, nie ist er sorgloser und heiterer, als wenn er in einer Klemme steckt.[5]) Mit Minstrels und ähnlichem Gelichter gibt er sich gern ab, ja, er ist sogar allzu gelehrt für einen Ritter, denn er konnte schreiben und lesen.[6]) So ist er der erklärte Liebling der Damen.[7]) Seine etwas weibische Veranlagung

---

[1]) *C. I, st. 18.* Vgl. *"Sir Tristrem"* (ed. Kölbing), *st. 27, 28,* wo Rohaunt den Knaben in allen Künsten, Gesang, Jagd u. s. f. unterrichtet, bis ihn die listigen Norweger aufs Schiff locken und unerkannt an König Markes Hof bringen.

[2]) *C. I, st. 17.* Vgl. *"Sir Tristrem", st. 77,* der Kampf mit dem Mörder seines Vaters, Morgan; *st. 87 ff.,* der Streit mit dem Iren Moraunt, der auch als Riese aufgefaßt wird; dann *st. 247 ff.,* der Streit mit dem Riesen Beliagog, dem Tristrem ein Bein abschlägt.

[3]) *C. I, st. 18 ff.* Vgl. *"Sir Tristrem", st. 27, 28* wie oben; *st. 165 ff.,* wo Ysonde durch das Harfenspiel eines Fahrenden verleitet, diesem von Markes Hof folgt, bis Tristrem sie wieder durch sein Geigenspiel zurückgewinnt und fröhlich macht: *"Mirie notes he fand Opon his rote of yuere" (st. 172).* Ysonde hatte er schon früher im Harfenspiel unterrichtet *(st. 112).*

[4]) *C. I, st. 19.* — Vgl. oben S. 72, u. (Inhaltsangabe).

[5]) *C. I, st. 21.* Vgl. vielleicht *"Sir Tristrem", st. 146.* Ysonde will Tristrem, den sie als Mörder ihres Oheims erkannt hat, im Bade mit seinen eigenen Waffen erschlagen; in dieser gewiß kritischen Lage ist des Helden Benehmen allerdings erstaunlich: *"And euer Tristrem louȝ On swete Ysonde . . ."*; dieses unzeitgemäße Anlächeln mag Frere mit zu seiner Schilderung angeregt haben.

[6]) *C. I, st. 22;* vgl. oben Anm. 3 und auch *"Sir Tristrem", st. 26 und 114 ff.* Als Kaufmann Tantris hatte er Ysonde in allen Unterhaltungskünsten und auch im richtigen Lesen von Romanzen von Grund aus unterrichtet.

[7]) *C. I, st. 18.*

wird dann noch weiter ausgeführt: der angebliche Verlust seines Falken — ein schlaues Manöver zur Vermeidung von Differenzen im Kriegsrate — führt ihn auf die Jagd nach dem Wundervogel, während sich Gawain und die andern Herren mit der Belagerung abplagen.[1]) Konfus, aber glücklich führt er dann seinen Plan zu Ende, wobei sein großsprecherisches Wesen schön zum Vorschein kommt.[2]) Um so überraschender wirkt dann seine arge Dummheit, daß er, obwohl hinter den Felsblöcken im Burghofe eine List witternd, die Seile der mächtigen Verschlußstücke durchhaut und nun allein in der Riesenfestung eingesperrt erscheint — eine ganz selbständige Episode des *Mr. Whistlecraft.*[3]) Den armen Teufel von Riesen, der krank zu Bette liegt, verschont der Ritter auf Bitten der Damen.[4]) — Wir finden also in diesem Tristram ein ausgezeichnet gelungenes Charakterbild für das komisch-parodistische Epos. Die fortwährende Verquickung mit dem ganz Alltäglichen macht diese Figur noch köstlicher, zumal, wie überhaupt in den *"Monks and Giants"*, jedwede lasziven Züge fehlen. Wohl mit aus diesem Grunde ist das Verhältnis zu Isolde übergangen. Tristram ist ja eigentlich ein Fremdling in der Tafelrunde; einmal in sie eingereiht, konnte jeder Bearbeiter der Sage seine Stellung innerhalb dieser Umgebung frei behandeln, um so mehr der komische Dichter!

Eingeschlossen in hausbackene Unterredungen des *Mr. Whistlecraft* mit seinem Publikum oder der braven Muse Thalia stellen sich Canto I und II als abgeschlossene Haupthandlung dar, während der Dichter in Canto III und IV ein neues Feld betritt, für das allein der später

---

[1]) *C. II, st. 19, 21ff.*; vgl. *"Sir Tristrem", st. 26ff.*, die Vorliebe des jungen Helden für Jagd und kostbare Habichte.

[2]) *C. II, st. 25ff.*

[3]) *C. II, st. 50ff.*; einen annähernd ähnlichen Zug wie diese Expedition suchen wir im mittelenglischen Gedichte natürlich vergebens, wo ja nur Einzelkämpfe zum Ruhme der Recken beitragen.

[4]) *C. II, st. 52.* Dieses oben S. 107 besprochene Motiv ist auch dem *"Sir Tristrem"* nicht fremd; vgl. *st. 247ff.*, wo der Riese Beliagog, im Gefechte von Tristrem verstümmelt, dessen Freund wird und ihm eine herrliche Burg erbaut; hieher gehört auch *"Monks and Giants"*, *C. III, st. 5*, der Versuch der Heilung und Bekehrung des alten lahmen Riesen.

auf alle vier Gesänge ausgedehnte Titel Geltung hat. (Zwischen beiden Schauplätzen und Gruppen hätte dann der junge Ascopart vermittelt.)

Einige Anregungen für diesen Teil haben wir schon erwähnt: Pulcis *"Morgante Maggiore"* verdankt er die Wahl des Klostermilieus, das der Italiener im Canto I stellenweise mit grotesken Zügen, fast durchweg aber satirisierend schildert; auch das Verhalten der Mönche gegen die Riesen erinnert an ganz ähnliche Szenen bei Pulci. Aber das Kostüm lag Freres komischen Absichten schon früher nahe; unter dem Eindrucke der romantischen Erzählungen aus dem Mittelalter und der Kotzebueschen Dramatik hatte er schon im *"Anti-Jacobin"* eine solche Klosterbelagerung geschildert. In der Parodie *"The Rovers"* wird der Knoten dadurch zerhauen, daß die Verschwörer unter Führung des als Tempelritter enthüllten Kellners das Kloster von Quedlinburg stürmen. Das Prosa-Argument dieses Aktschlusses dürfte, wie oben (S. 28, 31) erwähnt, von Frere herstammen: *"Alarum — firing of pistols — the Convent appears in arms upon the walls — the drawbridge is let down — a body of choristers and lay-brothers attempt a sally, but are beaten back and the verger killed etc."* [1]) Das beschauliche Leben der feisten Mönche, die endlich nichts Besseres zu tun haben, als sich wegen der Glocken in Sekten zu spalten und zu hadern, die dann durch Einführung des neuen Glockenspiels die Ohren der Heidenschaft beleidigen[2]) — dies Leben bot eine Fülle von Zügen, die dem Sattlermeister zeitlich und sachlich nicht so fern liegen mußten, als seine stark übertriebenen Äußerungen über die längst versunkene Tafelrunde und ihre Ritter. Die Satire auf die Untätigkeit, Freßsucht u. a. tritt also hier bescheidener und doch feiner auf als im ersten Teile; es ist mehr ein Lächeln über die Schwächen dieser Einrichtungen als scharfer Spott, ein verbindliches Zugestehen gewisser Schattenseiten mit einem bedauernden Achselzucken.

In den Stilmitteln hat der Dichter sonst keine großen

---

[1]) Wks. II, *pag. 142;* Parod. Burl., *pag. 308.*

[2]) Im *"Morgante Maggiore", I. st. 73,* werden die Glocken nur zufällig von den Riesen zerschmissen; hier mit voller Absicht natürlich.

Veränderungen gegenüber dem ersten Teil vorgenommen. Unabhängiger ist aber jetzt die Handlung aufgebaut. Wieder von einem größeren Kreise ausgehend (dort die Tafelrunde, hier der Konvent), schließt sie sich allmählich um eine Hauptperson (dort Sir Tristram, hier Friar John), die auch hier mit großer Liebe ausgemalt ist: der Gegensatz des klugen, pfiffigen Mönches zu der groben Masse seiner Mitbrüder wirkt in der geschickt gewählten Situation des Glockenstreites sehr komisch. Abgesehen von den Exkursen und Vergleichen, entwickelt sich die Handlung ruhig angegliedert weiter: das volkstümliche Motiv, daß die heidnischen Geister, zu denen die Riesen gerechnet werden, kein Glockengeläute vertragen, führt den Konflikt herbei, in dem sich der stille, aber regsame Bruder Bibliothekarius im Sturme die erste Stellung erobert; seine Tatkraft wird durch seine Erwählung zum Abte belohnt und die Sache so glücklich zum Abschlusse gebracht. Daß uns der Humor diesen Weg manchmal durch absonderliche Seitensprünge verlängert, darf uns nicht wundern; wir müssen doch froh sein, daß die Belagerung überhaupt zu Ende erzählt wird und nicht wie in der *"Story of the King of Bohemia and his Seven Castles"* die Einwürfe den Bericht ganz ersticken.

Es erübrigt noch, über die Figuren, welche den zweiten Teil mit dem ersten verknüpfen, über die Riesen, ein paar Worte zu sagen. Ihre literarischen Vorfahren sind einerseits die nun sattsam bekannten italienischen Tölpel, andrerseits die Riesen des englischen Volksmärchens, die Ogers u. a.

Sie treten bei Frere als Ureinwohner des Landes, als Erbauer ungeheurer Steinburgen (wobei ihm der Archäologe etwas ins Genick schlug),[1]) als Menschenfresser auf[2]); das sind gemeinsame Züge der germanischen Sage und des europäischen Märchens. Als Heiden entschiedene *"antitintinabularians"* (Gegner des Glockengebimmels),[3]) sind sie in ihrem Auftreten ungeheuerlich, urkräftig, aber auch gassenjungenhaft (letzteres wohl auf die Italiener zurückzuführen:

---

[1]) *C. II, st. 10—16.*
[2]) *C. II, st. 4, st. 53.*
[3]) *C. III, st. 19ff., 31 und öfters.*

sie werfen zur Verteidigung und zum Angriff mit Steinen, aber auch aus reiner Bosheit!).[1]) Trotz ihrer äußeren Roheit läßt sie der Dichter, mit schelmischem Augenzwinkern, über den Glanz des Münsters und den Orgelton gerührt werden;[2]) daß nur das Glockenspiel, nicht die Orgel sie ärgert, müssen wir als sonderbare Tradition hinnehmen. So barbarisch wild sie in den Kampf stürzen, so herzlich dumm gehaben sie sich dabei — wie der Menschenfresser im Däumlingsmärchen, der Riese Ferragut und viele andre.[3]) Abschreckend, wie sie sind, hat ihnen *Mr. Whistlecraft* auch sechs Zehen statt der gewöhnlichen fünf angedichtet, ein Zug, der möglicherweise dem italienischen Volksmärchen angehört, wo im 16. Jahrhundert z. B. *"quatromani"* und andre körperlich abnorme Riesen vorkommen. Allerdings ist gerade diese Abnormität meines Wissens sonst nur von schwäbischen Riesen, den "Bilfingern" überliefert.[4])

Noch näher, als es bereits gelegentlich geschah, auf die zahlreichen Anspielungen auf vergangene und gleichzeitige Literaturwerke, politische oder kriegerische Ereignisse u. s. f. einzugehen, verbietet mir der mir zugemessene Raum. Aber eine Hauptfrage, die uns auch den Charakter des inneren Stiles unsres Werkes klarmachen kann, ist noch zu beantworten: Ist diese burleske Dichtung trotz der im Vorhergehenden so stark von mir betonten literarischen Anklänge auch als persönliche Satire gemeint oder gar nur als solche beabsichtigt?

Unmittelbar nach dem Erscheinen des Werkes hat das Publikum gerade darin einen Hauptreiz gefunden, persönliche Motive in den *"Monks and Giants"* zu entdecken. Es lag nahe, das Werk, dessen äußere Veranlassung zugestandenermaßen die Kriege gegen Napoleon gebildet hatten,[5]) das von einem Staatsmanne, der England damals zu vertreten gehabt hatte, herstammte, auch als geschickte Verhüllung seines Grolles über den Fall in jener Affäre

---

[1]) *C. II, st. 18; C. III, st. 14; C. IV, st. 46.*

[2]) *C. III, st. 12ff.*

[3]) *C. II, st. 38, st. 40; C. IV, st. 46ff.*

[4]) Zur Überlieferung vgl. J. Grimm, *Deutsche Mythologie, 4. Ausgabe, 4. Bd. Nachträge.*

[5]) Vgl. die Prosanotiz zu Beginn des Werkes (oben S. 66).

des Jahres 1808 zu erklären. Und diese Deutung ist Frere auch nicht entgangen, er hat vielmehr gerade deshalb von einer Fortsetzung der Burleske abgestanden, trotz der wiederholten Mahnungen und Bitten der Freunde, vornehmlich W. Scotts und W. St. Roses.[1]) Noch 1844 gab er diese Auffassung als Grund an, damals als er noch wirklich gedichtete, aber nie gedruckte Stanzen zu rezitieren wußte. Da klagte er: *"You cannot go on joking with people who won't be joked with. Most people who read it at the time it was published, would not take the work in any merely humorous sense; they would imagine it was some political satire, and went on hunting for a political meaning; so I thought it was no use offering my jokes to people who would not understand them."*[2]) Aus der Stelle zu schließen, daß persönliche Anspielungen auf Personen der Diplomatie ganz fehlen, verbietet der ganze Ton: Spaß kann man nur dann verstehen oder nicht verstehen, wenn man geneckt wird. Auch kommen ja sogar die vollen Namen des Prinzregenten (späteren Georgs IV.) und Wellingtons im Gedichte vor.[3]) Daß also charakteristische Züge einzelner Persönlichkeiten mitgezeichnet wurden, ist daraus klar; das beweist auch Roses Ausspruch: *"Who can read this description* [sc. Tristram's u. a.] *without recognising in it the portraits (flattering portraits perhaps) of two military characters well known in society."*[4]) Wenn der nahe Freund so sprach, wie konnte sich der Autor beklagen? Der Autor, der sich als den einzig Beschädigten in dem Feldzuge hinstellt, wenn er von dem Squire mit dem Leopardenkopf-Wappen spricht![5])

---

[1]) Brief Scotts an J. H. Frere vom 27. Jänner 1827 bei Festing, *pag. 345.* — Rose in seiner *"Epistle to the Rt. Hon. J. H. Frere", 1834* (Mem., *pag. 252ff.).*

[2]) Mem., *pag. 165f.;* dazu stimmt auch als zeitgenössischer Bericht die Ablehnung politischer Absicht, welche der Verfasser der 1820 bei Murray erschienenen *Ricciardetto-Übersetzung* mit Nennung Freres als Vorwort vorausschickt.

[3]) *Preface, st. 3* und *C. I, st. 13.*

[4]) W. St. Rose, *"Thoughts and Reflections by One of the last Century"*, auszugsweise zitiert in der alten Byron-Ausgabe (Murray 1833), *vol. XI, pag. 103, 104.*

[5]) *C. II, st. 55.*

Frere hat in der Tat viel des Persönlichen in die humorvollen Schilderungen eingeflochten, mehr als wir heute noch deutlich zu erkennen im stande sind; ohne Zweifel sind Wellington, Nelson und andre bedeutende Gestalten der napoleonischen Zeit besondere Fälle jener allgemeinen Typen gewesen, die Frere als Helden der Tafelrunde darstellte, und es haben diese Figuren sicherlich zu ihren literarischen Zügen noch einzelne feine Porträtstriche erhalten. So fein waren diese, daß sie nur den Eingeweihten voll erkennbar und dann von diesen, in ihrer Freude über die gelungene Enträtselung, als Hauptsache, als beabsichtigte ernste Verspottung aufgefaßt wurden. So groß aber Freres Ärger über die unverdiente Zurücksetzung sein mochte, so haben wir andrerseits doch schon im Lebensbilde (siehe oben S. 36) festzustellen gehabt, daß ein gut Teil Indolenz ihn bei der starren Zurückhaltung von weiterer diplomatischer Tätigkeit bestimmt hat. Damals waren auch acht Jahre seit seiner Rückberufung verflossen und das Bittere der Erinnerung war durch seine anerkannte Stellung in der Londoner schöngeistigen Gesellschaft gewiß gemildert worden. Es liegt meinem Empfinden nach nichts Gehässiges und böswillig Übertreibendes in diesen Schattenrissen zeitgenössischer Diplomaten und Feldherren; aber einige der Betroffenen müssen den wirklich harmlosen Spaß übelgenommen haben, denn Sir W. Scott schreibt an Frere: *"Has the trade of collar-making flourished so much more than any other in Britain that that ingenious person has no leisure vacare musis? Let it not be and do [not] let Indolence like a second Jack the Giantkiller cut short the records of our British Titans. I know nothing which so delighted all who could enjoy fun for fun's sake without demanding some hidden satire, which I believe was caviar to those [who] cannot relish a jest unless it is (as some men prefer their dinner) at their neighbours' expense."* [1]) Nur so lassen sich auch Freres eigene Klagen verstehen: er hatte eben äußere Eigenheiten und leichte Schwächen humoristisch verwertet und das wurde ihm nun als Hohn auf den Charakter und die politische Tätigkeit der Glücklicheren ausgelegt, während gerade jene

[1]) Festing, *pag. 345.*

Stelle von dem unbekannten Squire voll des gutmütigsten Spottes über diesen selbst ist. Frere war nun einmal kein Sir Philip Francis; so wenig wie wir im *"Anti-Jacobin"* bei den sicher von ihm herrührenden Stücken scharfe politische Satire fanden, hat er auch hier nicht das politische Leben jener Größen verächtlich machen wollen und gar diese Tendenz Wahl und Ausführung seiner Burleske von Grund aus bestimmen lassen. Für mich bleiben die *"Monks and Giants"* eine harmlose, locker an eine Begebenheit angeknüpfte Plauderei eines ungebildeten, aber mit Mutterwitz ausgestatteten englischen Proletariers. Da sie von einem Manne herrührt, dessen gesellschaftliche und gelehrte Bildung eben jene grotesken Gegensätze und Sprünge hervorbringen mußte, die den Grundzug des Werkes bilden, wurde sie eine romantische Dichtung zweiter Potenz, deren Ironie überall hervorleuchtet, die aber ironisch im künstlerischen Sinne, nicht im politisch-persönlichen gefaßt werden muß. Die persönliche Ironie, mit welcher der Dichter sich selbst auslacht, ist rein humoristisch zu nehmen. Das Werk stellt einen jener tausend guten und formgewandten Einfälle dar, die der Salonmann im literarischen Zirkel um sich auszustreuen pflegte. Von andern ist dieser nur unterschieden durch eine gewisse literarische Form, über die auch ironisch gesprungen wird, und durch die Anklammerung an Vorbilder, deren Zusammenhangslosigkeit in der Begebenheit von innen heraus, nicht bloß durch einige äußere Motive, nachgeahmt und karikiert wird, — das Ganze unvollendet wie die meisten echt-romantischen Werke. Wie nun aber solche Dichtungen ein reich belesenes und fein geschultes Publikum brauchen, weil sie den wirklichen großen Strömungen nationalen Lebens fernstehen, ist Freres Burleske auch Feinschmeckerkost geblieben und vornehmlich als solche der Nachwelt wichtig, die ihren Einfluß jedoch nicht von sich weisen konnte.

2. Äußere Gestalt.

Lediglich die praktische Rücksicht auf übersichtliche Darstellung waren für die Abtrennung dieses Abschnittes vom vorhergehenden maßgebend; denn wie sich zeigen wird, beruht die komische Wirkung nicht zum geringsten

Teile auf der äußeren Form, in welcher uns der angebliche *Mr. Whistlecraft* (ich spreche immer nur von einem, weil ja der andre bereits als verstorben bezeichnet wird) sein Gedicht darbietet. Unter äußerer Form verstehe ich hier aber das Versmaß, den sprachlichen Ausdruck im weiteren wie im engeren Sinne und alle damit zusammenhängenden, also an der Laut- oder Wortgestalt hängenden komischen Wirkungen.

Strophe, Vers und Reim.

Das Werk umfaßt 211 Stanzen *(ottave rime)*,[1]) die Frere den im selben Metrum verfaßten Epen des Pulci und Berni nachahmte, wie ja diese Strophengattung vor ihm weniger durch die Originaldichtungen Wyatts, Surreys, Sidneys und Spensers als vielmehr durch die Übersetzungen aus dem Italienischen (Harringtons *"Orlando Furioso"*, Fairfax' *"Gerusalemme liberata"* u. a.) in England beliebt geworden ist. Die fünffüßigen Jamben, die Frere selbstverständlich an Stelle der italienischen Endecasillabi treten ließ, sind streng nach dem Schema *a b a b a b c c* gereimt. Im Charakter der englischen Sprache ist es begründet, daß die männlichen Vers-Ausgänge über die weiblichen überwiegen, während im Italienischen das Umgekehrte statthat. Das Verhältnis ist das folgende:

Versausgänge:	Preface	Canto I.	Canto II.	Canto III.	Canto IV.	Summe 1.	Summe 2.
Stumpf:	46	169	363	320	345	1243	1243
Unbedingt klingend:	22	30	81	64	59	256	256
Bedingt, d. h. durch Verschleifung klingend:	14	21	33	53	37	158	—
Ohne Verschleifung gleitend:	6	4	3	11	7	31	31
Wörter wie *over, lyre* u. ä.:	(8)	(5)	(13)	(17)	(24)	—	(67)
Wörter gleitender Gestalt mit Verschleifung:	(6)	(16)	(20)	(36)	(13)	—	(91)
Anzahl der Verse:	88	224	480	448	448	1688	(1688)

[1]) Dazu noch drei Stanzen *(C. III, st. 24—26)* in Mönchslatein mit ziemlich holperigem Rhythmus, die als ein vereinzelter Scherz des Dichters füglich von den metrischen Betrachtungen ausgeschlossen bleiben.

Aus dieser Zusammenstellung ist zu entnehmen, daß die stumpfen Vers-Ausgänge am häufigsten auftreten (etwa 73·64 %), dann folgen unbedingt klingende (etwa 15·17 %), hierauf Wörter der Gestalt *—árious, —átion* u. ä., die höchstwahrscheinlich zu verschleifen, also klingend zu lesen sind (etwa 5·39 %), sodann Wörter wie *lyre, angle, over* u. ä., die wohl auch klingend gelten (etwa 3·97 %); fassen wir die letzten beiden Abteilungen als "bedingt klingend" zusammen, so ergibt sich noch immer eine Minderzahl (etwa 9·36 %), und rechnen wir diese noch zu den unbedingt klingenden, so stehen sie alle (etwa 24·43 %) gegen die stumpfen wie 1 : 3. Gering ist die Zahl der sicher gleitenden Ausgänge (etwa 1·93 %).

Von den 211 Stanzen sind 78 ausschließlich in stumpfen Reimen abgefaßt, während bloß 3 rein klingende Reime haben. Die Verbal-Endung *—ed* erscheint außer nach *t* und *d* niemals vollgemessen, also ganz nach Gebrauch der heutigen Aussprache (das Schriftbild unsrer Ausgabe könnte irreführen, da die betreffenden Formen bald ausgeschrieben, bald apostrophiert gedruckt sind; vgl. *C. I, st. 22, 5, "Minstrels he loved and cherish'd while he lived"; C. I, st. 27, 6. C. II, st. 9, 6* u. a.).

Schwierig liegen die Verhältnisse bezüglich der Wörter der Gestalt: Langvokal + *r (fire, power* etc.), Vokal + *v* + Vokal + Liquida oder Nasal *(over, ever* etc.), Vokal + Konsonant + silbischer Liquida *(jangle, bottle* etc.). Diese reimen stets aufeinander oder ganz unrein mit andern Wörtern, so daß uns der Reim für die Quantität keinen Aufschluß gibt. Im Vers-Innern werden Wörter der Gestalt: Diphtong + *r* nur als eine betonte Silbe bewertet:

our(s) Pref. st. 10, 3; C. I, st. 3, 3; 4, 7; C. II, st. 44, 3; 49, 5; 59, 1; 60, 2; C. III, st. 39, 1; 59, 3; C. IV, st. 23, 6; 51, 2; 51, 3; 56, 1. — hour C. II, st. 30, 1; 39, 3; 42, 4; 44, 2; C. III, st. 45, 2; 45, 7; C. IV, st. 9, 2; 46, 6. — shower C. I, st. 20, 8. — power(s) C. I, st. 5, 3; C. II, st. 22, 1; 29, 7; C. III, st. 14, 6. — tower C. I, st. 28, 5; C. III, st. 42, 5. — fire C. II, st. 2, 6; C. IV, st. 10, 6. — fiery (⏑ ×) C. II, st. 47, 4. — ire C. IV, st. 6, 3. — direful C. IV, st. 6, 3. — admire C. II, st. 23, 2. — acquirements C. I,

st. 20, 5. — entire(-ly) C. II, st. 22, 4; 26, 6. — retire(d) C. II, st. 9, 4; C. III, st. 33, 2; 33, 8; 53, 6. — tired C. III, st. 16, 7. — inspired C. I, st. 21, 4. — inquire C. IV, st. 20, 8. — Squire C. II, st. 55, 2; C. III, st. 28, 1.

Nichtsdestoweniger ist für diese Wörter im Vers-Ausgange eher klingende als stumpfe Bewertung anzunehmen, da, besonders wenn der Satzeinschnitt hieher fällt, ein längeres Verweilen der Stimme auf dem letzten Worte des Verses sich leicht einstellt und so die silbenwirkende Kraft der Liquida zur Geltung kommt. Auch wird durch den nicht seltenen Brauch Freres, im Schema einer Strophe stumpf und klingend abwechseln zu lassen oder wenigstens bei sonst stumpfen Reimen das Schlußreimpaar klingend zu machen, die klingende Verwendung der in Frage stehenden Wörter für den Vers-Ausgang nahegelegt.

Ebenso wenig strikte Beweise ergäbe eine Statistik der Wörter: Vokal + *v* + Vokal + Liquida oder Nasal; doch neigt sich auch hier die Wahrscheinlichkeit nach oben Gesagtem zur klingenden Geltung.

Ziemlich sicher läßt sich jedoch von den Wörtern der Gestalt: Vokal + Konsonant + silbische Liquida behaupten, daß sie im Reime klingend gelten. Denn im Vers-Innern zählen sie stets für $\breve{-} \times$. Z. B. *gentle C. I, st. 1, 3. — battle C. IV, st. 31, 5; 41, 4. — bottle(d) C. II, st. 2, 3; C. IV, st. 3, 6; 44, 8. — castle C. II, st. 25, 5; 56, 2; C. III, st. 15, 1; 15, 2. — disabled C. II, st. 45, 8; 55, 4. — fable C. III, st. 10, 5. — hobbled C. II, st. 55, 4. — ennobled C. III, st. 36, 5. — noble C. III, st. 21, 5; C. IV, st. 5, 7; 45, 6. — idle C. IV, st. 31, 4. — girdle C. IV, st. 21, 7. — people C. IV, st. 18, 8. — sample C. II, st. 60, 3. — scramble C. II, st. 35, 1. — single C. III, st. 44, 8; C. IV, st. 29, 6. — kettle C. III, st. 3, 8. — settle C. IV, st. 39, 6. — tremble C. II, st. 59, 5. — tackle C. IV, st. 3, 3. — tumbled C. IV, st. 17, 3; 21, 4.* — Hieher sind natürlich auch Wörter wie: *admirable C. I, st. 23, 7; inexplicable C. I, st. 21, 2; C. IV, st. 24, 1; valuable C. II, st. 25, 6,* und *immeasurable C. II, st. 12, 1,* zu zählen, die hier stets $\breve{-} \times \breve{-} \times$ gemessen sind; ja, die silbische Liquida kann sogar unter dem Einflusse des einmal eingeschlagenen Rhythmus den Ton tragen: vgl. *impregnable C. IV, st. 31, 3* ($\times \breve{-} \times \breve{-}$), *insurmoun-*

table C. II, st. 12, 4 (⏑́ × ⏑́ × ⏑́) und *indefeasible C. II, st. 11, 4* (⏑́ × ⏑́ × ⏑́).

Somit erscheint es nicht zu gewagt, auch im Vers-Ausgange tatsächlich klingende Aussprache anzusetzen.

Was die gleitenden Reime anbelangt, so sind Zweifel bezüglich ihres Vorhandenseins, respektive der Verschleifung nicht zu läugnen. Sehen wir die Wortqualitäten an, die sich grundsätzlich und vornehmlich zu gleitenden Ausgängen eignen, so kommen vor allem romanische Endsilben, weniger germanische Ableitungen in Betracht. An und für sich sind fähig, die Stelle eines metrischen ⏑́ ×× zu vertreten, Wörter auf: *—ial, —eal, —iel, —ual, —ious, —eous, —uous, —(s)ion, —tion, —ian, —ior, —ien, —iate, —ient, —iant, —iarch, —iard* etc.; dazu solche wie *mightier, mightiest (C. IV, st. 3, 3; 8, 2), twentieth (C. III, st. 11, 6), shadowy (C. III, st. 13, 1), carrying (C. IV, st. 46, 4), parrying (C. III, st. 48, 4).*

Nun zeigt sich aber, daß alle diese Wörter im Innern des Verses mit Verschleifung der beiden letzten Silben, genau wie in der heutigen Prosa-Aussprache, gebraucht werden: also ⏑́ ×. Somit zwingt uns nichts, bei denselben Typen, wenn sie im Reime stehen, unbedingt gleitende Bewertung anzunehmen; ich habe diese Typen deshalb als bedingt klingende mitgezählt (mit konsonantischem *i* also). Für eine Stelle *(C. II, st. 6, 7, 8)* hätten wir einen Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung, da hier *pannel : spaniel* reimt; da aber mit den vielen unreinen Reimen nicht sicher zu operieren ist, kann man darauf nicht gerade viel Gewicht legen (die Geltung ⏑́ ×× verbietet sich im Vers-Ausgange von selbst, sonst hätten wir ja sechs Hebungen vor uns).

Besondere Beispiele: *Pref., st. 2, victorious : glorious : meritorious*; *Pref., st. 4, stations : dedications : generations; C. II, st. 6, dallying : sallying : rallying* etc. etc. etc.

Wie in diesen Fällen die Verschleifung zweier unbetonter Vokale, die unmittelbar aufeinanderfolgen, stattfindet, so kann sie auch über einen Nasal oder eine Liquida erfolgen. Im Innern des Verses gelten als ⏑́ × Wörter wie: *general C. I, st. 12, 2; 25, 7. — battery C. II, st. 34, 6. —*

neighbouring C. II, st. 21, 4; 55, 2. — *century C. III, st. 11, 6.* — *original C. III, st. 21, 7,* etc. etc. (im ganzen 44 Fälle).

Nur fünf Fälle dagegen, wo diese Verschleifung nicht eintritt: *pilfering C. I, st. 5, 2; mómentáry C. I, st. 21, 3; decíphering C. III, st. 10, 1; réverèntial C. III, st. 12, 5,* und *cólouring C. III, st. 29, 5.* Da aber diese jedenfalls nur unter dem Drucke des einmal eingeschlagenen Rhythmus einen Nebenton, also Dreisilbigkeit erlangt haben, gilt die Anwendung nicht für Vers-Ausgänge, wo mit dem Iktus auf der ersten Silbe entsprechender Worttypen die Akzentreihe schließt und sich die nachfolgenden Wortbestandteile in der Senkung womöglich dem regelmäßigen Rhythmus $\times \overset{'}{-} \times \overset{'}{-} \times \overset{'}{-} \times \overset{'}{-} \ldots$ fügen. Daher dürfen wir wohl Reime wie: *wandering : pondering C. II, st. 22, cloisterers : roisterers C. III, st. 9,* etc. etc. als bedingt, d. h. durch Verschleifung klingende, auffassen.

Habe ich dennoch gleitende Vers-Ausgänge oben angesetzt, so sind dies solche, bei denen Verschleifung durch die zwischen den unbetonten Silben stehenden Konsonanten sehr erschwert, ja vereitelt wird. Allerdings werden auch solche Typen nach metrischem Bedarfe zuweilen im Vers-Innern als $\overset{'}{-} \times$ statt $\overset{'}{-} \times \overset{(\cdot)}{\times}$ gemessen, so: *venison C. I, st. 3, 7,* und *inherited C. III, st. 51, 8,* aber diese Beispiele sind nicht zahlreich genug, um gegen die mit gewöhnlicher Messung $\overset{'}{-} \times \overset{\backslash}{\times}$ beweisend zu wirken (wie *gárrisón C. IV, st. 44, 1,* u. v. a.); auch von ihnen gilt eben das Gesetz "vi ἄρσεως" [wobei ich für den antiken Terminus um Nachsicht bitte], das natürlich im Reime für untonige Silben nicht mehr zur Anwendung kommt. Gleitend sind also für mich alle Fälle, wie: *quality : reality : formality C. II, st. 24; mythology : theology : apology C. III, st. 10; utility : ability C. IV, st. 18,* etc. etc. (im ganzen 31 Fälle).

Wechsel in der Quantität des Reimes ist, wie oben erwähnt, nicht durchgängig zu beobachten. Durchgängig stumpf gereimte Stanzen stehen oft gruppenweise beisammen, so *C. I, st. 13—18; C. II, st. 15—17, st. 28—30, st. 37—41; C. III, st. 49—54; C. IV, st. 38—41.* Der dem Englischen besser liegende stumpfe Schluß hat den rasch

dichtenden Frere[1]) durch die Gewalt seines Rhythmus offenbar gezwungen, in diesen knappen Vers-Ausgängen fortzufahren, ohne daß er sich dessen bewußt war. Geringer ist die Zahl der rein klingend durchgereimten Stanzen: *C. I, st. 7, C. II, st. 3,* und *C. IV, st. 23;* sie beruhen wohl nur auf Zufall.

Beabsichtigt erscheint der Wechsel der Quantität offenbar, wenn nach sechs stumpfen Versen das Schlußreimpaar klingend oder gleitend ausgeht, wie: *Pref., st. 1, st. 8; C. I, (st. 2), st. 9, st. 12, st. 21, st. 24, st. 25; C. II, st. 4, st. 7, st. 9, st. 10, st. 12, st. 19, st. 22, st. 25, st. 26, st. 27, st. 33, st. 42, st. 43, (st. 45), st. 49, st. 52, st. 54, st. 56; C. III, st. 2, st. 13, st. 15, st. 16, st. 21, st. 28, st. 30, st. 34, st. 38, (st. 39), st. 48, st. 55; C. IV, (st. 1), (st. 5), st. 8, st. 11, st. 14, st. 21, st. 28, st, 33, st. 35, st. 37, st. 42, (st. 43), st. 48, st. 53.*

Bei der Qualität des Reimes müssen wir von vornherein in unserm Gedichte zweierlei unreine Reime unterscheiden: Erstens solche, die durch die Bequemlichkeit der englischen Dichter — die hierin sehr lässig sind oder waren — oder durch landschaftliche Verschiedenheiten in der Aussprache entstanden sind, und zweitens solche, durch die unvermutete Gegensätze und somit komische Wirkungen erzielt werden sollten.

Die erste Klasse ist belanglos für die Beurteilung unsres Dichters; es genüge zu wissen, daß er solche Reime nicht vermeidet (vgl. *C. III, st. 22, vision : apparition : precision* u. v. a.). Die zweite Klasse jedoch müssen wir als wichtiges Stilmittel Freres näher besprechen. Ist er auch nicht der Erfinder dieser komischen Dissonanzen im Englischen, — denn der *"Hudibras"* wimmelt von ihnen — so hat er doch in Nachahmung der unbeholfenen Reimtechnik Pulcis und der kühnen Bernis sie in einer andern Stilart neu aufleben und auf die Zukunft wirken lassen. Beispiele: *Pref., st. 2, commodities : oddities : body 'tis* (mit Verletzung des Satz-Akzentes!); *Pref., st. 3, print : in't : hint* (ebenfalls Satz-Akzent gedrückt); *Pref., st. 5, fortune : importune : short one; C. I, st. 6, sturdy : gurdy : third day; C. I, st. 12,*

[1]) Mem., *pag. 167.*

sullen : woollen; C. II, st. 1, Parnassus : surpass us; C. II, st. 27, shorten : fortune; C. II, st. 54, enter : adventure; C. II, st. 57, of it : profit; C. III, st. 32, cloister : moisture : posture; C. III, st. 58, Artes : parties; C. IV, st. 4, Cuyp : stripe : ripe (könnte wohl auch zur ersten Klasse gehören, dann ist natürlich vor allem ungenaue Aussprache des holländischen Namens anzusetzen); *C. IV, st. 10, ruin : doing : brewing; C. IV, st. 11, horizon : surprising; C. IV, st. 20, devil : civil : level; C. IV, st. 32, please : Pericles; C. IV, st. 51, Martin : parting : starting; C. IV, st. 54, short : for't; Psalter : alter : water; C. IV, st. 55, adventure : centre : indenture* — also 20 Fälle.

Ähnliche Wirkung erzielen durch Überraschung des Ohres die gebrochenen Reime, die zum Teile mit den unreinen zusammenfallen (oft schon durch die Verletzung der gewöhnlichen Satzbetonung). Vgl. *Pref., st. 2, st. 3, st. 5; C. I, st. 6; C. II, st. 1, st. 57,* wie oben; *C. I, st. 26, succeeded : He did; C. II, st. 10, Roman : no man; C. II, st. 20, aided : they did : palisaded; C. IV, st. 20, doubted : about it; C. IV, st. 48, intended : end it* — also 11 Fälle.

Komisch wirkt auch häufig das unvermutete Abbrechen des Sinnes einer Verszeile, besonders vor dem letzten oder nach dem ersten Takte, also stark ausgeprägte Enjambements. Z. B.

C. I, st. 10: *saving*
Some modern graces, which they could not catch.

C. III, st. 32: *till a secret inner*
Instinctive voice should whisper, all is right.

Vorzüglich komisch als Strophen-Enjambements:

C. III, st. 17, 18: *And (though large mountains commonly conceal*
Their sentiments, dissembling what they feel, ||
Yet) Cader Gibbrish ...

C. III, st. 38, 39: *For (while this vile anticipated clatter*
Fills all their hearts and senses), every matter ||
Behoveful for our maintenance and needs
Is wholly disregarded....

C. IV, st. 10, 11, wo die ganze *st. 10* die Rede des Friar John enthält und nun in *st. 11* noch ein Schwänzchen drangehängt wird:

"....
Before a dozen aves can be said, ||
I shall be back amongst you."

C. IV, st. 14, 15: *You'll figure him perhaps like Eteocles* ||
In Aeschylus, . . .

C. IV, st. 15, 16: *Was he like Priam then — that's stranger far —*
That in the ninth year of his Trojan war, ||
Knew not the names or persons of his foes, . . .

C. IV, st. 23, 24: *but angry fortune*
Constrain'd them to contract the long, importune, ||
Tedious, obscure, inexplicable train, . . .

C. IV, st. 30, 31: *and the cannibal* ||
Inhuman foe, that threaten'd from without . . .

C. IV, st. 34, 35: *Likewise an Image . . . . . .*
They had before an old one made of wood, ||
But being partly rotten and decay'd
They wish'd . . .

Wie schon im letzten Beispiele die Scheidung doch durch einen Satzeinschnitt markiert ist, so ließen sich solcher leichterer Fälle des Strophen-Enjambements noch manche anführen, die jedoch als solche der komischen Wirkung entbehren (so *Pref., st. 9, 10; C. I, st. 16, 17; C. II, st. 24, 25,* u. a. m.). Abgesehen von diesen nicht sehr zahlreichen Durchbrechungen der Strophenschranken geht Vers und Sinn ziemlich Hand in Hand. Da auf diese Weise häufig das letzte Wort eines Satzes oder Satzgliedes in den Endreim zu stehen kommt, wirft sich die Frage auf, welche Wörter der Dichter an dieser Stelle bevorzugt. Teils aus Bequemlichkeit (müheloseren Reimens wegen), teils aus Rücksicht auf komische Effekte reimt er nun gern romanische Wörter und Ableitungen aufeinander. Daß besonders der zweite Grund Frere zu dieser Praxis veranlaßt hat, ist aus seinem ironischen Schelten über *"the long-tail'd words in —osity and —ation"* zu schließen.[1]) Diese vokalreichen Reime stehen dann oft in krassem Gegensatze zu dem gewöhnlichen Inhalte der betreffenden Strophe. Z. B. *Pref., st. 2, commodities : victorious : oddities : glorious : body 'tis : meritorious : propose : Prose; Pref., st. 4, Nobility : stations : gentility : dedications : utility : generations; C. II, st. 24, quality : reality : formality; discourses : forces; C. II, st. 47, 53, 58, 59; C. III, st. 5, 6, 8, 10, 20, 27, 34, 39; C. IV, st. 18, 19, 23, 26, 54;* besonders aber im Schlußreim-

[1]) *Pref., st. 6, 8.*

paare: *Pref., st. 6, nation : —ation; Pref., st. 9, Fame : claim; C. I, st. 5, contusions : confusions; C. I, st. 6, creatures : features; C. I, st. 9, st. 24; C. II, st. 1, 2, 3, 4, 6, 24, 31, 32, 33, 42, 43, 49, 53, 54, 56; C. III, st. 2, 8, 13, 15, 21, 27, 34, 36, 48; C. IV, st. 5, 11, 18, 23, 35, 42, 43, 50, 53.*

Meidet die gewöhnliche Volkssprache, wenn sie Gefühlswerte auszudrücken hat, auch heute noch das romanische Element so viel als möglich, so fällt natürlich ein so häufiger Gebrauch dieses Wortschatzes in der Poesie um so mehr auf, zumal er hier — verglichen mit der Person des vorgeblichen Dichters — als Wichtigtuerei und Liebe zum Bombast erscheint. Demselben Zwecke dient die Übung *Mr. Whistlecrafts,* Eigennamen, besonders exotisch klingende, in den Reim zu setzen; diese erheischen dann oft ein zweites Reimwort, das durch seine Unreinheit besonders verblüfft. Z.B. *Pref., st. 1, Demerara : Niagara; Pref. st. 8, Arthur : farther; C. I, st. 2, Carlisle : Isle : style; st. 18: Basque : ask : task; st. 19, stars : wars : Mars; st. 26, various : Marius : precarious; C. II, st. 1, Parnassus : surpass us; st. 2, Bottle : Aristotle : throttle; st. 3, Giants : Defiance : Ryence; st. 10, Roman : no man; st. 38, Mangonell : [know you] well; st. 51, Symplegades : seas; C. III, st. 1, Murray : flurry : Surrey; st. 9, say : Giants : Paraguay : science : way : Bryant's; st. 10, vocation : Thracian : reformation; st. 22, Belphegor : meagre; (st. 29, triple-rhymes : "Times"); st. 56, Nile: Crocodile : style: st. 57, work : Smirke; C. IV, st. 4, Cuyp : stripe : ripe; st. 32, please : Pericles; st. 40: Mars : wars : jars; st. 41, Jove : move : strove; st. 51, Martin : parting : starting; st. 53, multifarious : Januarius.*

Mit derselben Absicht werden (wie auch im Vers-Innern) lateinische Wörter zum Aufputze des Reimes verwendet: *C. III, st. 30, in toto : canonicali voto,* auch im Reim auf englische Wörter: *C. III, st. 58, Honos alit Artes : parties.*

An zwei Strophen der *"Monks and Giants"* findet sich eine Verminderung der Reimtypen durch die Bindung der Schlußzeilen mit der 2., 4. und 6. Zeile, so daß Dreireim entsteht. *C. II, st. 20, aided : they did : palisaded : blockaded : waded,* und *C. II, st. 35, half-way : say : gay : Gray : array.* Diese zwei Beispiele könnten Zufall sein, wenn wir nicht Frere sonst schon als Liebhaber des Dreireims kennen

gelernt hätten;[1]) beide Strophen trennen sich auch scharf von den folgenden, so daß Sinnesabschnitt und deutlicher Abgesang hier zusammenfallen. An Reim-Armut haben wir bei ihm doch gewiß nicht zu denken. Nicht gemeint sind diese Dreireime jedoch, wenn der Dichter *C. III, st. 29,* mit Stolz von seinen *"triple-rhymes"* spricht: das sind natürlich, wie *double-rhyme* = klingend ist, gleitende Reime.[2])

Gelegentlich hat sich der Dichter des Schlagreimes bedient, natürlich nur als Schmuckes. So *C. III, st. 8, their gesture and their vesture* und *C. III, st. 16, ramping and stamping.*

Zu ähnlichen Zwecken werden auch zwei andre metrische Stilmittel verwendet, die ich an dieser Stelle anführe, um das Kapitel vom Reim äußerlich abzuschließen, ich meine Assonanz und Alliteration.

Die Assonanz ist nur mit wenigen Beispielen zu belegen:

C. I, st. 20, 8: And shower his wealth amidst the shouting crowd,
C. I, st. 28, 5: Towns and Towers
C. II, st. 2, 6: All life and fire . . .,
C. II, st. 18, 4: Bouncing and bounding down . . .
C. II, st. 51, 3: thick and thin
C. II, st. 51, 5: It rush'd along the slope with rumbling din
C. III, st. 15, 7: The tinkling and the jingling,
C. III, st. 50, 4: The warfare of the cowl and of the gown;

meist also Vokalgleichheit in parallelen Gliedern, einmal onomatopoetisch.

Bedeutend zahlreicher ist die Sammlung der Fälle unzweifelhafter Alliteration:

Pref., st. 4, 8: So men alive and dead could live by Learning
st. 8, 1: Madoc and Marmion, and many more

C. I, st. 4, 1: Hogsheads of honey
st. 4, 5: Plum-puddings, pancakes, apple-pies and custard
st. 7, 4: Pilgrims, and penitents

---

[1]) Siehe oben S. 45, 56, 59.

[2]) Das bewiese schon Freres Bemerkung in seinem *Aristophanes, The Knights,* Wks. III, *pag. 108: "... the antistrophe ... is given as an exact metrical facsimile of the original. ... The only variation consists in a triple, instead of a double, rhyme."* Dreireime kommen in der nun folgenden Antistrophe gar nicht vor, bloß Reime wie *awáy with thee : práy with thee* und *dówn for us : crówn for us.*

C. I,	*st. 7, 6:*	*vintners and victuallers*
	st. 7, 8:	*waiting-maids, and waiting-women*
	st. 8, 3:	*minstrels, menials, . . .*
	st. 8, 7:	*curses, oaths, and cuts and stabs*
	st. 8, 8:	*Occasioned by their dice, and drink, and drabs*
	st. 9, 4:	*Takes leave of this illiterate, low-bred throng*
	st. 11, 5:	*prepared, on proper provocation*
	st. 12, 3:	*Tall figures, open features, oval face*
	st. 13, 1:	*In form and figure far above the rest*
	st. 16, 2:	*Alert and lively*
	st. 17, 4, 5:	*The chances of his childhood and his youth,*
		Of churlish Giants . . .
	st. 17, 6:	*courtesies uncouth*
	st. 19, 1:	*ready wit and rambling education*
	st. 19, 5, 6:	*. . . . . by Merlin's calculation,*
		Was under Venus, Mercury and Mars
	st. 19, 7:	*His mind with all their attributes was mixt*
	st. 20, 1:	*From realm to realm he ran*
	st. 20, 2:	*Kingdoms and crowns*
	st. 20, 8:	*shower wealth amidst the shouting crowd*
	st. 21, 1:	*sudden, unforeseen*
	st. 21, 2:	*friend and foe*
	st. 22, 6:	*with praise and pence*
	st. 22, 8:	*read and write*
	st. 23, 6:	*like his weapon was that worthy Peer*
	st. 24, 3:	*the very touchstone, and the test*
	st. 24, 7:	*his silence, his reserve*
	st. 25, 1:	*His memory was the magazine*
	st. 25, 6:	*secret and sincere*
	st. 27, 1:	*stedfast and austere*
	st. 27, 7:	*weakest wight*
	st. 28, 1, 2:	*. . . . . fearless to a fault,*
		The foremost in the thickest of the field
	st. 28, 5:	*Towns and Towers*
	st. 28, 7:	*At random like a thunderbolt he ran*
C. II,	*st. 1, 5:*	*what turning they should take*
	st. 2, 7:	*the mode I mention*
	st. 5, 2:	*witness of a woful scene*
	st. 5, 6:	*Her voice convulsed with sobs and sighs between*
	st. 5, 7:	*sad recital, and the sight*
	st. 6, 3:	*saw him sallying*
	st. 6, 7:	*pillion, pad, or pannel*
	st. 7, 7:	*found unleaven'd fragments*
	st. 8, 8:	*kites or crows*
	st. 11, 5:	*robb'd and ransack'd all the country round*
	st. 11, 8:	*Lords and lawful owners*
	st. 12, 1:	*mountains of immeasurable height*
	st. 12, 3:	*slabs of rock, that sloped upright*

C. II, st. 12, 4: *an insurmountable enormous mound*
st. 13, 2: *strange construction*
st. 13, 5: *Monuments of mighty men*
st. 13, 7, 8: *. . . what pity, that the present race*
Should be so barbarous, and depraved, and base.
st. 14, 3: *nor house, nor herdsman's hut*
st. 15, 8: *compact in every part*
st. 17, 2: *a true-bred Giant never trusts a Knight*
st. 18, 4: *Bouncing and bounding down, and breaking bones*
st. 18, 5: *Rending the earth, and riving rocks asunder*
st. 18, 8: *the combat closed*
st. 19, 1: *A Council then was call'd*
st. 20, 1: *all the Country came*
st. 20, 6: *They dug, they delved*
st. 21, 1: *found his Falcon*
st. 22, 6: *this new warfare that he waged*
st. 23, 2: *the creature's crest*
st. 23, 3: *And praise and magnify the prize he earned*
st. 26, 3: *As Tristram spoke Sir Gawain's spirits fell*
st. 27, 8: *Sir Gawain trusted to Sir Tristram's fortune*
st. 28, 3: *The level lawns were dark, a lake of mist*
st. 29, 8: *dark and doubtful course*
st. 30, 6: *shatter'd shrubs*
st. 32, 5: *take the track*
st. 32, 7: *he slapp'd his breast and swore*
st. 33, 2: *a stratum or a ridge of stone*
st. 34, 2: *the misty cloud was clear'd away*
st. 34, 5: *They ran to reach*
st. 34, 8: *a broken bridge*
st. 37, 1: *raged around*
st. 37, 4: *motion that amazed*
st. 38, 3, 4: *"Down with the mangy dwarfs there! — Dash them down!*
Down with the dirty pismires!"
st. 38, 6: *Giant jargon*
st. 38, 8: *cursed cannibals*
st. 39, 1: *that pate of yours upon a post*
st. 39, 5: *either raw or roast*
st. 39, 7: *partly said, and partly sang*
st. 40, 8: *boarding from a boat*
st. 41, 4: *Frenchmen and foreigners*
st. 42, 2: *the coast was clear*
st. 45, 6: *falchion fell*
st. 46, 1: *The Giant ran, outrageous*
st. 46, 3: *reaching round*
st. 46, 7: *head or heels*
st. 47, 1: wie *st. 22, 6.*
st. 49, 2: *the work with warmth*
st. 49, 8: *I think the thing*

C. II, st. 50, 2: *a Mass of Stone of moderate height*
st. 50, 5: *Parapets or Planes*
st. 50, 8: *sliding down the slopes*
st. 51, 3: *through thick and thin*
st. 51, 5: *It rush'd along the slope with rumbling din*
st. 52, 3: *equalizes these with those*
st. 53, 6: *the Castle's capture*
st. 54, 2: *seen all safe*
st. 56, 1: *loss of life or limb*
st. 56, 2: *Conquer'd the Giants' Castle in a day*
st. 56, 3, 4: *But whether it were accident or whim*
That kept him in the Woods so long away
st. 56, 8: *report and public humour*
st. 57, 3: wie *st. 32, 5.*
st. 58, 5: *favour and affection*
st. 58, 7: *the scenery striking*
st. 60, 3: *succeed and sell*
st. 60, 7, 8: *And keeping of my company so long —*
A moderate compliment would not be wrong

C. III, st. 4, 4: *river's bank and southern beam*
st. 4, 5: *fifty friars fat and good*
st. 5, 7: *broken bone*
st. 6, 1: *glorious, golden opportunity*
st. 6, 6: *lived a longer space*
st. 7, 4: *taken leave, and left him*
st. 8, 1: *another case to cure*
st. 10, 3, 4: *Teachers of music, medicine, and theology,*
The missionaries of the barbarous Thracian
st. 11, 1: *jacobinic job*
st. 11, 3: *peeping Pentheus*
st. 12, 2: *the solemn sound and sacred light*
st. 12, 3, 4: *... beneath a lonely shaw,*
To listen all the livelong summer night
st. 12, 7: *the Minster's midnight gleam*
st. 13, 2: *O'er woods and waters*
st. 13, 3: *fancies fed*
st. 14, 2: *feelings that he felt*
st. 14, 5: *it soothes — it smothers —*
st. 15, 1u. 2: *In castles and in courts ...*
st. 15, 4: *of larger size, and louder tone*
st. 15, 8: *roused their irrational gigantic anger*
st. 16, 3: *their sound and size*
st. 16, 4: *peal you ply*
st. 16, 5: *The belfry rocks, your bosoms are elate*
st. 16, 7: *transported, panting, pulling*
st. 18, 5: *The lesser hills in language of their own*
st. 21, 5: *This noble, national poem*

C. III, st. 22, 2: *by Luke and Lawrence*
st. 22, 4: *devils dancing*
st. 22, 8: *Long-tail'd, long-talon'd*
st. 23, 1, 2: *.....sundry marvels more,*
Damping the mind with horror
st. 23, 3: *birth a heifer bore*
st. 27, 4: *Appears like porcelain compared with delf*
st. 27, 5: *damage done*
st. 28, 1: *Squire Humphry Bamberham, of Boozley Hall*
st. 28, 8: *my birth and breeding*
st. 33, 1: *as if his neck were in a noose*
st. 34, 2: *this constant formal course, he found*
st. 36, 1: *Curs, when canister'd*
st. 36, 2: *crawl and creep about*
st. 36, 4: *That picture is to mean, — this Monk of mine*
st. 36, 8: *wore it as he walk'd*
st. 37, 8: *To bow before the Dagon of the Bells*
st. 38, 1: *flatter their new foolery*
st. 38, 3: *By bustling in the Belfry day by day;*
st. 40, 5, 6. *With eager worry whirling here and there,*
They know not whence, nor whither, where, nor why
st. 41, 2: *With thrilling thrum*
st. 41, 3: *Then passive and appeased, they droop and dangle*
st. 41, 4: *Clinging together close, and clustering down*
st. 41, 8: *a settled sultry day*
st. 42, 3: *Ran restless round*
st. 42, 4: *masses of sonorous metal*
st. 44, 2: *Poor Tully, like a Toad*
st. 45, 4: *Nor watched, nor worried*
st. 45, 8: *the belfry business*
st. 46, 2, 3: *In prospect ever present to his mind,*
Was fast approaching, pregnant with dismay
st. 46, 7: *And felt beforehand for a fortnight near*
st. 48, 7: *he prepared and practised*
st. 49, 3: *the belfry's bothering roar*
st. 50, 3: *And petty malice in that monkish pile*
st. 50, 5: *dried my wits and drain'd my style*
st. 50, 6: *dangling down*
st. 51, 2: *puny piscatory swarm*
st. 51, 4: *the shelves and shallows warm*
st. 51, 6: *of petty plunder*
st. 53, 5: *His filthy fright*
st. 54, 1: *This practice was approved*
st. 54, 7: *fierce, of fiery mood*
st. 54, 8: *meek and mean*
st. 56, 3: *the cruel critic Crocodile*
st. 56, 7: *The power of motion is the poet's force —*
st. 57, 3: *effaced and faint*

C. III, st. 58, 2: *thought and thought again a thousand times*
st. 58, 6, 7: *.... England's fame in foreign climes*
And future ages
st. 59, 8: *The friar fishing*

C. IV, st. 1, 1: *unconfined and free*
st. 2, 3: *the fitful breezes brood*
st. 2, 5: *pausing, passing over*
st. 2, 6: *Again returning to retire anew*
st. 3, 3: *pitch'd apart*
st. 3, 5: *motley meal*
st. 4, 1: wie *C. III, st. 59, 8.*
st. 4, 3: *leading from the light*
st. 5, 3: *the thickening sounds together throng*
st. 6, 5: *hideous huge curmudgeon*
st. 6, 6: *Calling his comrades*
st. 7, 4: *with conscious worth, and words of weight*
st. 7, 6: *windows, wickets*
st. 8, 5: *guides their footsteps to the Ford below*
st. 9, 8: *lash them, and belay*
st. 10, 1: *Finish the job while I return — I fear*
st. 14, 3: *The real, ruling Abbot*
st. 15, 3: *his chosen chiefs*
st. 16, 5: *of these and those*
st. 18, 1: *But such a sudden end was scarce expected*
st. 18, 2: *Our parties will be puzzled*
st. 18, 5: *fighting Friar*
st. 20, 5: *by way of leaving things to find their level*
st. 21, 3: *They took him up and turn'd him on his back*
st. 21, 5: *They found him fairly stiff*
st. 21, 6: *They then unloosed each ligature and lace*
st. 21, 7: *His neckcloth and his girdle, hose and garters*
st. 24, 7: *Their fighting Friar John with Robes and Ring*
st. 25, 7: *fighting Abbot, Friar John*
st. 26, 8: *Sowing the soil*
st. 28, 4: *Batter'd by barbarous hands*
st. 28, 7: *The Cows all kill'd*
st. 31, 8: *the claustral Common-weal*
st. 32, 4: *the monks to meet*
st. 35, 2: *spick-and-span*
st. 35, 8: *All to be paid for from the public treasure*
st. 37, 4: *pay a penny-piece*
st. 38, 4: *pay for peace*
st. 41, 5: *The more they mutinied, the more he strove*
st. 41, 7: *ransack'd round the town*
st. 42, 4: *too much in hurry, — too much haste —*
st. 42, 5: *Learned Athenians, leave the thing to me*
st. 43, 1: *led the people as he pleased*
st. 43, 6: *Poor Pericles himself — he went to pot*

C. IV, st. 43, 7, 8: ..... *therefore I admire*
So much the more the conduct...
st. 44, 6: *Pickled-herring, Pork and Peas*
st. 46, 2, 3: *The giant forces being foil'd at first,*
Had felt the manifest impossibility
st. 46, 7: *at the peril of their pates*
st. 49, 3: *a Figure of inferior size*
st. 49, 8: *to see the Salmon-Weir*
st. 50, 6: *the Camp was clear*
st. 50, 8: *and rapture, and a ravenous appetite*
st. 52, 3: *Here Murdomack, and Mangonel [I]*
st. 53, 8: *To saints, as Jerome, George and Januarius*
st. 56, 1: *Our Giants' memoirs still remain on hand*

Die Beispiele zeigen alte, in die Sprache eingebürgerte Alliterationsformeln *(C. I, st. 21, 2; st. 22, 8; C. II, st. 46, 7; 51, 3* etc.), ferner Bindung von gleichen oder gegensätzlichen Parallel-Ausdrücken *(C. I, st. 7, 4; st. 22, 6; C. III, st. 16, 3; C. IV, st. 21, 6* etc.), besonders in Aufzählungen *(C. I, st. 4, 5; C. II, st. 6, 7; C. III, st. 16, 7; C. IV, st. 44, 6,* etc.); auch satzverwandte Glieder wie Subjekt und Prädikat, Substantiv und Attribut, Verb und Objekt werden durch den Stab vereinigt *(C. I, st. 4, 1; C. II, st. 34, 8; C. III, st. 27, 4; C. IV, st. 24, 7,* etc.). — Zu erwähnen ist, daß auch gekreuzte oder parallele Alliteration vorkommt *(C. II, st. 5, 6; st. 13, 7, 8; C. III, st. 34, 2; C. IV, st. 24, 7,* etc.) und daß die Gliederzahl der stabenden Hebungen bis vier betragen kann *(Pref., st. 8, 1; C. II, st. 18, 4; C. III, st. 46, 7,* etc.) und auch zwei Verse miteinander verknüpfen kann *(C. I, st. 17, 4, 5; C. I, st. 19, 5, 6; C. II, st. 13, 7, 8,* etc.). In vielen Fällen ist also doch der Charakter des "Reimes" als Bindemittel gewahrt und nicht der Schmuck allein, der sonst auch oft dem Zufalle zu danken ist, erkennbar.

Bei der Behandlung des Endreimes haben wir beobachtet, wie sich der Dichter mit den sprachlichen Mitteln am Ende der metrischen Reihe behilft; doch mußten wir hier schon zur Feststellung gewisser Quantitätsverhältnisse bei Wörtern, die eine zweifache Aussprache zulassen, bereits die Zustände im Vers-Innern heranziehen. Da das Enjambement doch nur mäßig verwendet ist, müssen wir uns fragen, ob der Dichter nicht durch allzu genaues Befolgen seines metrischen Schemas ins Klapprige

und Eintönige verfiel oder welche Mittel er dagegen gebrauchte. Zur Verfügung standen ihm hier die Taktumstellung; die verschiedene Stellung der Zäsur und der Haupt-Ikten; die schwebende Betonung und die Synizese; endlich die fakultative Verschleifung, die wir bereits besprochen haben.

Von der Taktumstellung macht Frere den reichlichsten Gebrauch. Z. B.

a) Beginn der metrischen Reihe durch einen Takt mit sinkendem Rhythmus:

Pref., st. 3, 1: *Princes protecting Sciences and Art*
st. 8, 1: *Madoc and Marmion, and many more*
st. 8, 4: *Richard the First has had his story told*

C. I, st. 4, 3: *Herons and bitterns, peacock, swan and bustard*
st. 6, 1: *Beggars and vagabonds, blind, lame, and sturdy*
st. 13, 4: *Britain will never see his like again*
st. 23, 8: *Polish'd yet keen, though pliant yet upright*

C. II, st. 9, 7: *Claiming a right reserved to waste and spoil*
st. 16, 4: *Time and the wearing stream had work'd its fall*
st. 18, 4: *Bouncing and bounding down, and breaking bones*
st. 34, 1: *Thither Sir Tristram with his comrades went*
st. 54, 3: *Meaning to leap into the outer Court*

C. III, st. 4, 4: *Sloped to the river's bank and southern beam*
st. 16, 8: *Ramping and stamping, overjoy'd and bawling*
st. 30, 3: *Chapters were summon'd, frequent, full, and late*
st. 54, 7: *Arrogant, haughty, fierce, of fiery mood*

C. IV, st. 18, 1: *People are pitch'd upon for mere ability*
st. 29, 5: *Wading about, and groping carp* [sic!] *and eels*
st. 44, 6: *Bacon and Pickled-herring, Pork and Peas*
st. 49, 2: *Foil'd by the scanty, baffling, early light*

u. a. m.

b) Nach der Zäsur (ziemlich selten):

C. I, st. 10, 3: *True point of honour,* || *without pride or braving*

C. III, st. 3, 8: *... The kettle up —* || *Arms and the Monks I sing*
(hier starker Einsatz!)

C. IV, st. 22, 2: *And bees again —* || *"Bees that have lost their king"*
(wieder starker Einsatz!) u. a.

Für Stellung und Geschlecht der Zäsur kennt Frere keine feste Regel. Am seltensten finden sich Zäsuren

im und nach dem ersten Takte, wobei dann stets Nebenzäsuren erforderlich sind. Z. B.

C. II, st. 31, 7: "It was," || he said, | "an unexpected error . . ."
C. III, st. 18, 1: . . . Yet) || Cader-Gibbrish | from his cloudy throne.

Ebenso selten sind Zäsuren vor und in dem letzten Takte:

C. I, st. 10, 5: Their manners were refined and perfect || — saving . . .
C. III, st. 18, 8: Their only conversation was, || "ding-dong".

Unverkennbar sind mit diesem vorzeitigen oder verspäteten Abreißen des Zäsurverses komische Absichten verbunden. Auf die Mannigfaltigkeit, welche durch wechselnde Stellung der Zäsur und der Haupt-Ikten entsteht, komme ich unten in einem praktischen Beispiele zurück.

Schwebende Betonung tritt zu Beginn und im Innern des Verses meistens bei Aufzählungen oder mehreren adjektivischen Attributen ein, ist übrigens nicht sehr oft anzutreffen. Z. B.

Pref., st. 4, 3: Lords, Baronets, and Persons of gentility
C. I, st. 4, 4: Teal, mallard, pigeons, widgeons, and in fine . . .
st. 6, 1: Beggars and vagabonds, blind, lame, and sturdy
st. 7, 7: Grooms, archers, varlets, falconers, and yeomen,
C. II, st. 15, 8: Huge, rugged, and compact in every part
C. III, st. 29, 3: A trunk-full, one coach-seat, and an imperial,
C. IV, st. 12, 6: The Grave, the Vulgar, and the grand High-flyer

u. a. m.

Mit der Besprechung der Taktumstellung und der schwebenden Betonung hängt auch die Frage nach dem Auftakte zusammen.

Ein eigentlicher Auftakt, d. h. Silben, die noch nicht zum Schema der rhythmischen Reihe gerechnet werden können, fehlt natürlich beim rein-jambischen Verse; verstehen wir aber unter diesem Ausdrucke die Eingangssenkung, so ist die Freiheit der Bezeichnung insofern zu rechtfertigen, als in der Tat an dieser Stelle des Verses wie beim eigentlichen Auftakte außergewöhnliche Verhältnisse eintreten können und der Rhythmus oft genug erst mit der Hebung beginnt.

Mit Ausnahme eines einzigen, überdies leicht verschleifbaren Falles, *C. IV, st. 35, 6: Of the] height of twenty cubits and a span* ist in unserm Gedichte der Auftakt durchaus einsilbig. In völlig freier Weise werden — von Taktumstellung oder schwebender Betonung abgesehen — alle einsilbigen Wörter im Auftakte verwendet; selbst sonst "schwere" Stammsilben treten hier, dem Satzakzente

weichend, hinter stärker betonten zurück und Wörter, die unter Umständen auch als $\breve{-} \times$ verwertet werden *(our, fire, over* etc.), finden sich mehr als einmal an dieser Stelle einfach einsilbig gemessen vor. Z. B.

Pref., st. 6, 2: Dear] People! if you think my verses clever,

C. I, st. 1, 3: Fair] Ladies, gallant Knights, and gentle Squires
st. 22, 1: Strange] instruments and engines he contrived

C. II, st. 2, 2: Bold] Britons take a Tankard, or a Bottle,
st. 12, 1: Huge] mountains of immeasurable height
st. 28, 1: 'T was] twilight, ere the wintry dawn had kist

C. III, st. 11, 3: Poor] peeping Pentheus — to carouse and rob,
st. 28, 1: Squire] Humphrey Bamberham, of Boozley Hall

C. IV, st. 8, 1: "Friends!] fellow-monks!" he cried, ("for well you know ...

u. a. m.

Zusammenziehungen vokalisch auslautender Partikel oder des bestimmten Artikels mit vokalisch anlautendem Worte kommen einige Male vor. Beispiele für solche Synizesen:

Pref., st. 2, 8, To‿erect; C. I, st. 3, 5, the‿original; C. II, st. 4, 5, the‿Aboriginal; C. II, st. 13, 1; st. 30, 5; C. III, st. 48, 2; st. 48, 7; C. IV, st. 1, 4; st. 47, 5, many‿a; C. III, st. 31, 7, the‿opponents; C. III, st. 59, 4, to‿improve; C. IV, st. 13, 6, the‿embattled wall; C. IV, st. 33, 1; st. 39, 3; st. 40, 7, the‿Athenians; C. IV, st. 40, 2, the‿allies; C. IV, st. 45, 5, the‿invading; C. IV, st. 56, 7, t'‿other day.

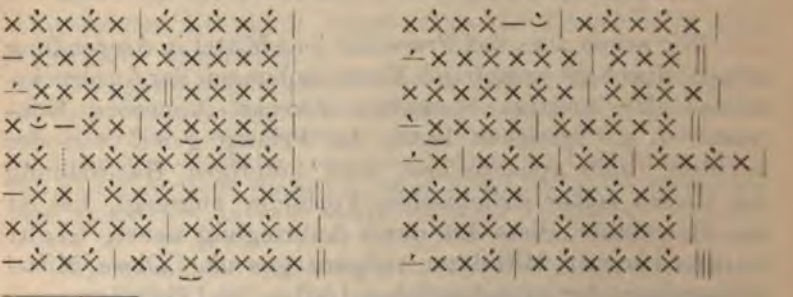
Wir sehen also, daß Frere alle jene Mittel in Anwendung bringt, durch die er metrisch Vereinfachungen der Ausdrucksweise oder sonstige besondere Zwecke (komische Kontraste u. a.) erreichen kann. Im Prinzip gewiß von der leichten, halb spielerischen, halb holprigen Handhabung des Verses seiner italienischen Vorbilder angeregt, hat er mit Bewußtheit diese Art durch Anbringung neuer, nicht romanischer Mittel zu steigern gewußt. Diese Mittel entstammen der volkstümlichen Lieder- und Balladenpoesie Englands (in deren Tradition ja auch Butlers Satire steht) und passen so vorzüglich zu der volksmäßigen Sprache und Anschauungsweise, die das Grundelement unsres Sattlermeisters ausmachen: sie kontrastieren ebenso ironisch gegen das italienische Stanzenmaß wie die Vulgärsprache gegen

den heroischen Stoff. Die Anwendung der verschiedenen metrischen Freiheiten zur Wiedergabe dieses niederen Konversationstones beweist feinen rhythmischen Sinn, der offenbar durch das laute Lesen der Verse geschult war, wie uns diese Gewohnheit auch tatsächlich von Frere berichtet wird;[1]) der an sich durch die starre, dem germanischen Prinzip nicht entgegenkommende Strophenform eingeschränkte Vers ist dadurch zu schmiegsamem Gange gebracht worden.

Mehr als die statistischen Betrachtungen werden einige praktische Beispiele geeignet sein, dieses leichte Metrum klar zu machen:[2])

C. II, st. 1 u. 2 (Parabase des Dichters über sein Werk):

C. IV, st. 1 u. 2 (Genrebildliche Naturschilderung):



[1]) Siehe oben S. 38 u. 114 und Mem. *passim*.

[2]) Hiebei bezeichnet: — × schwebende Betonung, ˘ × Taktumstellung, ⌣ ein schwaches Formwort, ‿ bereits vollzogene Verschleifung, ˋ einen Vers-Akzent, ´ einen Haupt-Iktus, ǀ eine Nebenzäsur; die Stärke der Einschnitte ist durch die Anzahl der lotrechten Striche ausgedrückt.

Das sind Stanzen, in denen die metrischen Freiheiten ziemlich maßvoll, der ruhigen Darstellung angepaßt, verwendet sind; bunter erscheinen natürlich Beispiele von Schilderungen bewegten Lebens der burlesken Handlungen: da entfaltet sich die ganze Kunstfertigkeit Freres im gelenken Versbau.

C. II, st. 38 u. 39 (Schimpfreden Sir Tristrams und der Riesen):

× ẋ × ẋ × | ẋ × ẋ × ẋ
× ◡ — ẋ | × ẋ × ẋ × ẋ ||
⏑ × ẋ × ẋ × ẋ || ẋ × ẋ ||
⏑ × ẋ × ẋ × ẋ || ẋ × ẋ ||
× ẋ × | ẋ × ẋ | × ẋ × ẋ |
× ◡ — ẋ × ẋ × | ẋ × ẋ ||
⏑ × × || ẋ × ẋ | × ẋ × ẋ ||
× ẋ × ẋ × ẋ || × ẋ × ẋ ||

× ẋ × ẋ × ẋ | × ẋ × ẋ ||
× ẋ ⏑ × × | ẋ × ẋ × ẋ ||
× ẋ × ẋ | × ẋ × ẋ × ẋ |
× ẋ × ẋ | × ẋ × ẋ × ẋ ||
× ẋ × ẋ × | ẋ × ẋ × ẋ ||
× ẋ × ẋ × | ẋ × ẋ × ẋ × ẋ |||
× ẋ × ẋ × ẋ × | × ẋ × ẋ ||
× ẋ x̲ ẋ × ẋ × | ẋ × ẋ |||

So lassen diese Schemen gewiß an Abwechslung nichts zu wünschen übrig, besonders wenn man sich noch die hier nicht ausgedrückten Reimkünste und Satzmelodien vergegenwärtigt.

Sprachlicher Ausdruck und Stil.

Mr. Whistlecraft spricht im allgemeinen kein wirklich feines Englisch, sondern entweder nur Vulgär- oder doch Umgangssprache oder gezierte, nachgemachte Phrasen poetischer oder kritischer Redeweise. Der Wortschatz des Gedichtes zeigt eine Unzahl von Ausdrücken des gewöhnlichen Lebens, des Gewerbes, des Ackerbaues, der Schifffahrt u. s. f. und wir erinnern uns, daß die Verwertung solcher Ausdrücke ein Lieblingsmotiv Freres ist.[1]) Dagegen

[1]) Im *"Microc."* hatte er, angeregt durch den Aufsatz des *Mr. Homespun*, eine Abhandlung über die Kunstausdrücke in Gedichten verfaßt (siehe oben S. 8 u. 14 f.); im *"Anti-Jac."* finden wir ihn als Mitarbeiter der Parodien *"The Loves of the Triangles"*, wo mathematische Fachausdrücke gebraucht werden, und *"The Knife-Grinder"*, wo die Vulgärsprache ähnlich travestierend in sapphischen Strophen redet (siehe oben S. 24 f. u. 21 f.); auch in der *Aristophanes-Übersetzung* konnte er diese Vorliebe für vulgäre und Handwerkersprache oft betätigen (siehe oben S. 63 f.); vgl. besonders *"The Knights", v. 736* (Wks. III, *pag. 105*): *"Masters and masons and builders of verse!"*

stehen langatmige klassische Namen und gelehrte Wörter mit romanischen Ableitungen, Zitate und Archaismen. An Stelle eines vollständigen *Index verborum* gebe ich eine Auswahl, welche im großen und ganzen diese Abstufungen illustriert.

Pref., st. 1, 6: sling a cot up for my favourite Muse, meiner Lieblingsmuse eine Hängematte aufknüpfen; — *st. 1, 7: take out verses,* Verse mitnehmen (wie ein Reisender seine Ware); *st. 2, 3: drive an export-trade in whims and oddities,* Ausfuhrhandel mit Witzen und Einfällen betreiben;[1] — *st. 2, 5: a pains-taking body,* ein brauchbarer Arbeiter (vom Dichter gesagt); — *st. 8, 3: make a score,* ein Schock ausmachen (von Gedichten gebraucht); — *st. 11, 1: air,* auslüften (von den Bildern der Artus-Helden; die ganze Stelle wimmelt von ähnlichen Übertragungen); — *st. 11, 5f.: I'll heave my cable, take a pilot, drop down* etc., ich werde mein Ankertau heben, einen Lotsen nehmen und stromab segeln.

C. I, st. 3, 1: bill of fare, Speiskarte; — *st. 4, 1: hogshead* = 48 gallons; *kilderkin* = 16 gallons (genaue Maße!); — *st. 5, 2: pilfer,* stibitzen [vgl. K. Henry V. I, 2, 142]; — *st. 5, 6: bawling,* Gequietsche, Geplärr; — *st. 6, 1: sturdy,* frech, handfest; — *st. 6, 3: hurdy-gurdy,* Leierkasten; — *st. 6, 6: Smithfield fairs,* alter Londoner Viehmarkt; — *st. 8, 1: amours,* Liebschaften; — *st. 9, 2: tack,* Gang beim Lavieren oder Kreuzen; — *st. 10, 4: strict etiquette for ever on the watch,* steife Etikette immer auf der Passe; — *st. 11, 6: pull noses,* lange Nasen machen (die Ritter!); — *st. 20, 4: fray,* Schlägerei (von Sir Tristram); — *st. 25, 8: watch his opportunity,* die Gelegenheit wahrnehmen für seinen Vorteil.

C. II, st. 2, 2: tankard, Deckel-Bierkrug; — *st. 6, 5: rally,* spötteln, aufziehen; — *st. 9, 6: turn out,* zum Vorschein kommen, sich (als richtig etc.) herausstellen; — *st. 9, 7: scramble,* kraxeln (von Tristram und Gawain!); — *st. 27, 6: puts me in a fright,* jagt mir Angst ein (sagt Tristram); — *st. 38, 3: mangy,* räudig (als Schimpfwort); — *st. 39, 1: pate,* Schädel, "Dach"; — *st. 41, 6: jaw,* Gewäsch (der Philosophen); — *st. 49, 3: a brace of Giants,* ein Paar Riesen

[1] Hat Th. Hood den Titel seiner Gedichtsammlung hienach oder selbständig geformt?

(als ob sie Wildbret wären); — *st. 51, 2: stand a knock,* einen Puff aushalten; — *st. 59, 8: give the vapours,* melancholisch werden.

C. III, st. 1, 7: bespeak, bestellen (ein Zimmer); — *st. 2, 4: muster a new stock,* frischen Vorrat einlegen (von Lebensgeistern!); — *st. 3, 3: chafed,* durchgewetzt (Hosen); — *st. 9, 8: roisterer,* Zechbruder (von den Bacchanten gebraucht!); — *st. 11, 6: come in season,* in Mode kommen (Pöbel-Aufstände!); — *st. 27, 4: delf,* Steingut (als Vergleich); — *st. 34, 4: he caught the conversation at a bound,* er erwischte die Unterhaltung beim Zipfel; — *st. 36, 1: cur,* Köter; — *st. 39, 7: wheels,* Schwungräder für Glockenspiele; — *st. 40, 7: hurry-scurry,* Wirrwarr; — *st. 45, 3: dogg'd,* gehetzt; — *st. 45, 6: clasp,* Schloß an Buchdeckeln (die ganze Stanze voll von term. technicis der Bibliothekar-Tätigkeit); — *st. 49, 3: bothering,* "zuwider, eklig"; — *st. 55, 6: aquatint,* Kupfer- oder Stahlstich in Tuschmanier; — *st. 56, 8: that's your sort,* das ist das Richtige für euch!

C. IV, st. 3, 1: jerk, in Streifen geschnittenes Dörrfleisch (als Köder); — *st. 3, 6: a-broach,* angezapft, angestochen (von Flaschen); — *st. 6, 1: gudgeon,* Öse (an Rudern, Angelvorrichtungen u. ä.); — *st. 10, 5: sweet-wort,* Bierwürze; — *st. 14, 7: scuffle,* sich balgen (Cocles!); — *st. 17, 5: how they came,* wie sie dazu kamen; — *st. 26, 8: tare,* Futterwicke (mit der der Neid den Boden der Geschichte besät!); — *st. 35, 2: spick-and-span,* funkelnagelneu; — *st. 41, 2: play the dence,* jemandem arg mitspielen, u. s. f. u. s. f.

In diesen Grenzen bewegt sich der eigentliche Wortschatz *Mr. Whistlecrafts:* ein hübscherer Gegensatz zu den ritterlichen und klassischen Ausdrücken, die das Kostüm der Artussage und die Belehrungen des Squire Bamberham verlangen, läßt sich kaum denken. Da liest man dann daneben Worte wie: *Armoric,* Bretagne-normannisch; *minion,* Höfling; *funereal,* traurigdüster; *glen,* Tal (schottisch oder poetisch); *patrimonial, indefeasible, transgression, mound* (Ureinwohner-Grabhügel) u. a. m. Noch schärfer wirken dann die Stellen, wo die Zitate aus Cicero und Horaz, aus Gray und Wordsworth anrücken.

Wie Frere einige metrische Mittel der englischen Volksdichtung entlehnt hat, so ist auch dem familiären Ausdruck

manche Kurzform der Volkssprache angepaßt worden: Kontrahierte Formen wie *I'll, I've, a'n't* u. a. sind dann und wann in die Rede eingeflochten. Stilistisch ähnlich zu bewerten sind die Parenthesen, in denen der biedere Sattler platte Erläuterungen und Begründungen seiner Aussprüche auftischt. Z. B.:

Pref., st. 10, 7: *Why then (as poets say) I'll string my lyre*

C. I, st. 1, 1: *Beginning (as my Bookseller desires) ...*

C. II, st. 46, 7, 8: *Then by the head or heels, I know not which,*
They dragg'd him forth, and toss'd him in the Ditch

C. III, st. 56, 1, 2: *Dogs that inhabit near the banks of Nile*
(As ancient authors or old Proverbs say) ...

C. IV, st. 48, 1—5: *The giant-troops invariably withdrew*
(Like mobs in Naples, Portugal, and Spain),
To dine at twelve o'clock, and sleep till tow,
And afterwards (except in case of rain)
Return'd to clamour, hoot, and pelt anew.

Pref., st. 7, 1, 2; st. 11, 5; — C. I, st. 3, 1; st. 8, 4; st. 14, 1; — C. II, st. 41, 5; st. 48, 3; st. 52, 1; — C. III, st. 17, 7—18, 1; st. 19, 3, 4; st. 28, 2; st. 31, 3; — C. IV, st. 15, 7; st. 16, 3; st. 21, 4, u. a.

Der selbstgefällig breiten Diktion entsprechend wendet der Dichter besonders gern Häufung von Synonymen, besonders als Paare, an. Z. B.:

Pref., st. 2, 3: *whims and oddities*

C. I, st. 16, 2: *Alert and lively, voluble and gay*

C. II, st. 2, 6: *All life and fire they suffocate and throttle*

C. III, st. 4, 8: *Remote from want and care and worldly strife*

C. IV, st. 36, 5: *Lest it should think itself ill-used and slighted.*

Pref., st. 2, 5; — C. I, st. 8, 7; 15, 5; 17, 5; 18, 7; 19, 8; 20, 7; 21, 1; 23, 7; 23, 8; 24, 2; 24, 4; 25, 1f.; 27 allenthalben; — C. II, st. 2, 5; 2, 8; 3, 7; 3, 8; 4, 2; 5, 1; 5, 5; 6, 1; 6, 4; 6, 7; 7, 1; 7, 7; 8, 4; 11, 7; 11, 8; 12, 7; 14, 2; 14, 3; 14, 6; 14, 8; 20, 1, 2; 22, 8; 23, 2, 3; 25, 8; 30, 6; — C. III, st. 8, 4; 10, 7, 8; 12, 5; 12, 8; 22, 1; 22, 4; 33, 3; 42, 6; 58, 5; — C. IV, st. 1, 1; 6, 3; 6, 6; 7, 3; 9, 8; 11, 5; 15, 1; 23, 2; 23, 5; 23, 7; 42, 2; 42, 4; 42, 6; 53, 3; 53, 4, u. v. a. m.

Charakteristisch für den parodistischen Stil sind die zahlreichen, oft lang ausgesponnenen Vergleiche, die

meist an das antike Epos angelehnt erscheinen (Homer, Vergil; daneben auch Horaz, Ovid, Livius u. a.). Sie verraten den Einfluß der Satiren Popes, sind aber weniger schwerfällig, stets anschaulich und mit guter Pointe durchgeführt. Z. B.:

C. I, st. 26, 3, 4: *In executing schemes that others plann'd,*
He seem'd a very Caesar or a Marius.

C. II, st. 29, 1—5: Tristram auf dem Schleichwege zur Riesenburg:
If ever you attempted, when a boy,
To walk across the play-ground or the yard
Blindfolded, for an apple or a toy,
Which, when you reach'd the spot, was your reward,
You may conceive the difficult employ...

C. II, st. 51, 7, 8: Durch Tristrams Dummheit sind die zwei Felsblöcke vor das Burgtor geglitten:
(Just like those famous old Symplegades
Discover'd by the Classics in their seas)

Ferner: *C. I, st. 13, 5, 6; — C. II, st. 1 u. 2; st. 40; — C. III, st. 9, 3; st. 9—10; st. 33, 6, 7; st. 36* (Vergleich des beargwöhnten Bibliothekars mit einem von Straßenjungen gequälten Hunde); *st. 40—42* (1. Bienenvergleich)[1]; *st. 44; st. 56, 1—5; — C. IV, st. 14—16* (Vergleich des alten Abtes mit Eteokles bei Aischylos und Priam bei Homer); *st. 22—23* (2. Bienenvergleich)[1]; *st. 30, 7; st. 32, 7—43, 8* (Friar John mit Perikles!).

Wie in diesen Vergleichen der parenthetische Ausdruck auch in der Sprache, nicht nur in der Technik zu Tage tritt, so können wir dasselbe bei den zahlreichen Bemerkungen des Dichters über sein Werk, den Unterhaltungen mit der Muse und den Parabasen ans Publikum beobachten, die natürlich sämtlich in ironischem Tone gehalten sind.

Hieher gehören: Die ganze *Preface,*

C. I, st. 1: *Beginning (as my Bookseller desires)*
Like an old Minstrel with his gown and beard

C. I, st. 3, 5f.: Die Anpreisung des Speiszettels:
And therefore, from the original in prose
I shall arrange the catalogue in rhymes:

---

[1]) Wohl angeregt durch Vergil, *"Georgica" IV.* bes. *v. 64ff.*

C. II, st. 1: *I've finish'd now three hundred lines and more,*
And therefore I begin Canto the Second.

C. III, st. 1—3: Unterredung mit der wie eine englische Handwerkersfrau geschilderten Thalia mit der plötzlichen Erklärung:
Arms and the Monks I sing.[1])

C. III, st. 11, 7, 8: *Enough of Orpheus — the succeeding page*
Relates to Monks of a more recent age; ...

C. III, st. 50, 1—59, 8: *And here let us detain ourselves awhile*
My dear Thalia! ... etc. etc. ...

C. IV, st. 48, 7, 8: *Thus the Blockade grew tedious: I intended*
A week ago, myself, to raise and end it.

C. IV, st. 56, 6—8: Schluß des Werkes:
... Besides, — this present copy must be sold:
Besides, — I promised Murray t'other day
To let him have it by the tenth of May.

Ferner: *C. I, st. 8, 1, 5; st. 9; st. 13, 8—14, 3; — C. II, st. 33, 6, 8; st. 41, 5, 7; st. 46, 7; st. 49, 7, 8; st. 59—60; — C. III, st. 20—21; st. 27—29; — C. IV, st. 4, 7, 8; st. 12; st. 14, 1; st. 22; st. 26; st. 32, 7, 8; st. 55, 3ff.*

Die gewöhnliche, oft gedankenlose Ausdrucksweise versteht Frere auch durch syntaktische Schnitzer zu charakterisieren; so macht er etwa absichtliche Konstruktionsfehler. Z. B.:

C. II, st. 1, 4, 5: *They never laid a plan, nor ever reckoned*
What turning they should take the day before.

C. II, st. 32, 7, 8: *He slapp'd his breast, and swore within an hour*
That they should have the Castle in their power

u. a. m.

---

[1]) Die herkömmliche Anrufung der Muse im heroischen Epos ist durch die ganze Stelle parodiert; der Wortlaut besonders an den Beginn der *Aeneis: "Arma virumque cano"* angeschlossen, den schon Martial, *Epigrammatum Lib. VIII, 56,* parodiert hatte: *"Protinus Italiam concepit et arma virumque | Qui modo vix culicem fleverat ore rudi."* Letzterer mag übrigens dem *Microcosmopolitan* Frere maßgebend gewesen sein, denn in jener Knaben-Zeitschrift finden wir diese satirische Stelle als Motto der Nr. 1; dann öfters den Vergilianischen Text in Drydens Übersetzung, zuletzt in Nr. 38: *"Should Mr. Griffin recover, I may be allowed to exclaim with the poet, Arma virumque cano."*

Wie mit Zeit und Ort überhaupt sehr frei umgesprungen wird, so wird auch bei Aufzählungen das Kleinere mit dem Größeren absichtlich unlogisch vermengt oder verwechselt. Z. B.:

C. I, st. 2, 7, 8: *The steeds were fed and litter'd in the stable,*
The ladies and the knights sat down to table.

C. I, st. 3, 7, 8: *[They served up salmon, venison, and wild boars]*
By hundreds, and by dozens, and by scores
(gemischte Reihe!)

C. IV, st. 3, 7: *Eggs, bacon, ale, a napkin, cheese and knife*
u. ähnl. (durcheinander.)

Die Vorliebe der Briten für das Wortspiel und die italienischen concetti erklären uns die auch in den *"Monks and Giants"* übliche Spielerei mit den Worten. Zum Teile gehören auch Schlagreim, Alliteration und Assonanz hieher, insofern dabei Wörter durch rein äußerliche Ähnlichkeiten mitsammen verknüpft werden (siehe oben), dann aber die Anomination, von der sich einige Beispiele belegen lassen:

C. I, st. 6, 8: *And Jews and Foreigners with foreign features*

C. I, st. 11, 1: *They look'd a manly, generous generation*

C. III, st. 4, 5, 6: *Within were fifty friars fat and good,*
Of goodly persons, and of good esteem

C. III, st. 19, 1—3: *Those giant-mountains inwardly were moved,*
But never made an outward change of place:
Not so the mountain-giants...

C. III, st. 30, 4: *The point was view'd in every point of view*

Eigentümlich ist das Spiel, das Frere einmal angebracht hat, indem er einen Satz als Laute der Glocke und dabei den Charakter des Geläutes wiedergibt, also geschickte Tonmalerei:

C. IV, st. 5, 6—8: *While his rapt spirit hears or seems to hear,*
"Turn, turn again—gen—gen, thou noble Friar,
Eleele—lèele—lèele—lected Prior." [1])

---

[1]) Ohne solche Tonmalerei ist das Motiv in der Londoner Geschichte *Dick Whittington and his Cat* verwendet, wo die Glocken von *Bow Church* rufen:

"Turn again, Whittington,
Lord Mayor of London."

Wiederholung desselben Wortes oder Namens erscheint an emphatisch sein sollenden Stellen. Z. B.:

C. II, st. 20, 1, 2: *At Gawain's summons all the Country came;*
At Gawain's summons all the people aided;

Ferner: *C. III, st. 16, 1, 2; C. IV, st. 38, 7, 8: 51, 1; 56, 6, 7,* u. a. m.

Aber auch der eigentliche *"pun"* ist häufig genug:

C. I, st. 5, 4: *The din of manful oaths and female squalling* ("mannhaft, kräftig" und "... der Männer").

st. 9, 3: *Therefore my versatile ingenious Muse.* ("vielseitig, wankelmütig" und "sich [von dem Bedientenpack] abwendend")

st. 10, 5—7: *... saving*
Some modern graces which they could not catch
As spitting through the teeth ... ("begreifen, erfassen" und "angesteckt werden")

st. 19, 1: *His ready wit and rambling education* ("planlos", aber auch wörtlich "umherschweifend" geht auf Tristrams bewegtes Leben)

st. 23, 6—8: *And like his weapon was that worthy Peer,*
Of admirable temper, clear and bright,
Polish'd yet keen, though pliant yet upright ("poliert" und "geschliffen, gebildet"; "biegsam" und "geschmeidig, nachgiebig")

C. II, st. 20, 7, 8: *Till all the Fort was thoroughly blockaded,*
And every Ford where Giants might have waded.

st. 54, 1, 2: *Sir Tristram having thus secured the Fort,* ("sichern" und "verschließen")

st. 54, 7, 8: *He pull'd them up the wall — they climb and enter —*
Such was the winding-up of this adventure ("Abwicklung, Zustandekommen" und wörtlich "Hinaufziehen")

C. III, st. 15, 8: *[The tinkling, and the jingling, and the clangour]*
Roused their irrational gigantic anger ("Riesenärger" und "Ärger der Riesen")

st. 51, 8: *[With clannish instinct how they wheel and face,]*
Inherited arts inherent in the race.

C. IV, st. 36, 1, 2: *So Phidias's talents were requited*
With talents that were spent upon the work ("Begabung" und "τάλαντον")

u. ähnl. m.

Zum Schlusse führe ich noch einige Neubildungen an, die in maßvoller Weise zu humoristischen Wirkungen verwertet sind. Z. B.:

C. I, st. 25, 7: adviser-general (von Sir Gawain), nach Analogie von *lieutenant-general, attorney-general* u. a.

C. II, st. 52, 8: ague-fever, tautologisch; *ague* allein heißt ja schon "Wechselfieber" (vgl. Shakspere, *K. Henry V. II, 21, 114: "a burning quotidian tertian");* ähnliche Tautologie siehe *C. II, st. 59, 4: the next succeeding page.*

C. III, st. 31, 3: anti-tintinnabularian, ein Sektierer: Glockenbimmelgegner.

C. III, st. 46, 5: ague-day, Tag, an dem das Wechselfieber einfällt; u. a.

[Manches muß bei andern Beispielen fraglich bleiben, da das *"New Oxford Dictionary"* noch für manche Buchstaben aussteht.]

Wie die metrischen Mittel hat Frere also auch die rein sprachlichen seinen künstlerischen Absichten bewußt dienstbar gemacht: jede Gelegenheit, an die äußere Wortform witzig anzuknüpfen oder den Ausdruck selbst der Situation komisch gegenüberzustellen, hat er ausgebeutet. Diese Seitensprünge helfen uns über die Nichtigkeiten des Erzählten hinweg, mit ironischem Lächeln gibt sich der romantische Dichter allen diesen Abschweifungen von seiner äußeren Handlung hin. Und gerade hierin hat sich Frere von seinen italienischen Vorbildern bei aller Nachahmung doch freigemacht: wenn bei ihnen die gehäuften "concetti" die Erzählung oft zu einem schlechterdings wirren, nur um jeden Preis witzigen Versgeklingel machen, so ist er darin doch maßvoller und ist mit geschickter, wenn auch noch so leichter Verknüpfung verfahren. Wie die Wahl des Stoffes und die Behandlung der Artussage Freres geistiges Eigentum genannt werden muß, so ist auch in der Wahl der Ausdrucksmittel der englische Charakter dieser Burleske deutlich ausgeprägt.

Beziehungen Lord Byrons zu J. H. Frere.

Scott, Rogers, Moore, and all the better brothers,
Who think of something else besides the pen;
"Beppo", st. 76, 3, 4.

Als Lord Byron im August 1809 Portugal und Spanien zu Pferde durchquerte, war Frere, obwohl er noch in Spanien weilte, nicht mehr Gesandter. Die beiden Dichter haben sich damals nicht begegnet; ja, wäre dies auch geschehen, Freres Leistungen in der *"Poetry of the Anti-Jacobin"* und sein *"Cid"* hätten auf den Aufsehen erregenden Verfasser der *"English Bards and Scotch Reviewers"* wohl wenig Eindruck gemacht. Am 6. August schreibt Byron[1]) aus Gibraltar an Hodgson über Sevilla, den damaligen Sitz der *Central Junta,* erwähnt aber von politischen Persönlichkeiten und dem am 1. August vor sich gegangenen Gesandtenwechsel gar nichts: Engländer sah der junge Lord eben genug in Spanien und unterhielt sich im Lande und seine Freunde daheim lieber mit Abenteuern, die er bei den heißblütigen Frauen reichlich fand. Dennoch war ihm Freres Name nicht unbekannt; in Verbindung mit den der Schlacht bei Talavera vorausgegangenen und nachfolgenden Wirren in Spanien[2]) hat er eine ziemlich scharfe Satire auf die Operationen Englands an den Schluß des C. I. seines *Childe Harold* gestellt (anstatt des im Drucke bekannten tröstlichen Ausblickes auf die endliche Freiheit des Landes, *st. 86—90).*[3]) Da spottet er auch über Frere:

"There [sc. in dem Buche des Sir John Carr] *may you*
read (Oh Phœbus, save Sir John
That these my words prophetic may not err)
All that was said, or sung, or lost, or won,
By vaunting Wellesley or by blundering Frere,

[1]) By. Wks. L., *vol. I, No. 127.*
[2]) Siehe oben S. 35 f.
[3]) By. Wks. P., *vol. II, pag. 80.*

He that wrote half the 'Needy Knife-Grinder'.
Thus poesy the way to grandeur paves —
Who would not such diplomatists prefer?" etc.

Dieser Ton erinnert noch ganz an *"English Bards and Scotch Reviewers"*; der Ausdruck *"blundering Frere"* geht auf den Rat, den unser Dichter gegeben hat und der ihm so unglücklich ausging.[1]) Für den legitimistischen Diplomaten, dem er ja auch Amtserschleichung durch gefällige politische Schriftstellerei vorwirft, war ihm dieser Ausdruck damals nicht zu scharf.

Byron kannte den gesamten *"Anti-Jacobin"*; mit dessen literarischen Parodien war er gewiß ganz einverstanden, weniger wohl mit den politischen; aber obwohl viele der Anti-Jakobinisten im feindlichen Lager standen, hat er in seiner kühnen Antwort auf die Rezension seiner Jugendgedichte der *Edinburgh Review* jeden Angriff auf diese Beiträger unterlassen. Bei seinem ersten Angriff auf den Erzfeind Southey zitiert er hier das *"God help thee"* der Parodie auf diesen *"The Soldier's Friend"*.[2]) Sein Urteil über den damals schon ziemlich vergessenen Dr. Darwin in den *"E. B. and Sc. Rev."* stimmt auch sehr gut zu der köstlichen Verspottung im *"Anti-Jacobin"*; es ist darin milder, daß Byron doch noch einen Vorzug findet, natürlich nicht den der Entwicklungstheorie: *"The neglect of the 'Botanic garden' is some proof of returning taste. The scenery is its sole recommendation."*[3]) — Noch in der *"Addition to the Preface of C. I and II of Ch. H.'s P."* zitiert er mit Bezug auf seinen Helden: *"No waiter, but a knight-templar"*, eine Anspielung auf den *"Plot"* der Parodie *"The Rovers"*: *"... The waiter of the inn proving to be a Knight Templar in disguise, is appointed leader of the expedition."*[4])

Die erste, so wenig schmeichelhafte Erwähnung Freres

---

[1]) Siehe oben S. 36; zu *"Knife-Grinder* siehe oben S. 21, 31.

[2]) Parod. Burl., *pag. 175*, vgl. oben S. 22.

[3]) By. Wks. P., *vol. I, pag. (306) u. 367* mit Byrons eigener Anmerkung.

[4]) By. Wks. P., *vol. II, pag. 6, 7*; Wks. II, *pag. 133*; vgl. oben S. 27. — Noch *"Don Juan" III, 79*, denkt er der Zeitschrift und ihrer Tendenzen: *"an Eastern anti-jacobin"*.

durch Byron blieb indessen dem Publikum unbekannt, denn bei der Umarbeitung des Manuskripts verschwand die ganze Stelle. Die anfangs angenommene diplomatische Unfähigkeit erschien ihm wohl nicht mehr so arg, als die öffentliche Meinung nicht mehr so stark auf sein Urteil drückte, oder er hatte durch persönliche Beziehungen nach seiner Rückkehr Frere näher kennen gelernt und schätzte ihn nun besser ein — wie er ja von den heftigen Angriffen seiner ersten Satire so vieles bereute und milderte —; vielleicht erschien ihm auch die ganze diplomatische Angelegenheit im Vergleiche mit der großen Sache der Völkerfreiheit als zu unbedeutend. An Stelle der beißenden Angriffe trat jetzt die schwermütige Betrachtung, die durch den warmen Nachruf an den Jugendfreund Wingfield aus dem allgemeinen in den individuellen Schmerz übergeht. Allerdings verwischt die romantische Ironie der letzten Stanze (von den Rezensenten) den ergreifenden Eindruck wieder.

"Ch. H.'s P." war bald nach dem Erscheinen das Londoner Tagesgespräch und so darf es uns nicht wundern, wenn Frere davon am 10. Mai 1812 an seinen Bruder Bartle schreibt und auf ein Liebesverhältnis Byrons anspielt: *"His love is Mrs. —, as appears by the passage in which he mentions her having been born at Constantinople, and expresses the pleasure which arises from the reflection that the spot in which we are, has been before visited by other friends* etc."[1])

Dies bezieht sich auf eines der dieser Publikation beigedruckten kleineren Gedichte, und zwar auf *st. 9 u. 11* des jetzt *"To Florence"* überschriebenen Poems (damals: *"To..."*). Dem mit der politischen Gesellschaft so wohlvertrauten Diplomaten und Salonmann war es nicht schwer, Mrs. Spencer Smith zu erkennen.

Auf dem Wege persönlicher Bekanntschaft traten die beiden Dichter dann einander näher.[2]) Die oben erwähnte Charakteristik Byrons durch Frere ist zwar erst nach 1824, dem Erscheinungsjahre der *"Imaginary Conversations"* Landors

---

[1]) Mem., *pag. 155;* vgl. By. Wks. P., *vol. III, pag. 4, 5.*

[2]) By. Wks. L, *vol. II, No. 314, 355, 365; vol. III, No. 565; vol. IV, No. 616.*

entstanden, doch beruht sie auf dem intimen Verkehr jener Zeit:

> *"Poised on the cherub contemplation's wings*
> *His lordship sits blaspheming as he sings,*
> *Cursing and damning all terrestrial things,*
> *Feeling the persecution and malignity*
> *Of providence; but feeling it with dignity,*
> *Such as befits a person of his quality,*
> *Pursued by a predestinate fatality,*
> *But an essential poet in reality." —*[1])

Noch im selben Jahre, in dem die ersten beiden Gesänge der *"Monks and Giants"* im Druck erschienen, regten sie auch schon den fernen Byron zur Nachahmung an. Am 12. Oktober 1817 schreibt er an Murray: *"I have since written a poem (of 84 octave stanzas), humorous, in or after the excellent manner of Mr. Whistlecraft (whom I take to be Frere), on a Venetian anecdote which amused me."*[2]) und ein paar Tage später: *"Mr. Whistlecraft has no greater admirer than myself: I have written a story in 89 stanzas, in imitation of him, called Beppo (the short name for Giuseppe, that is the Joe of the Italian Joseph)."*[3])

Bald erkannte Byron jedoch wie Southey und Will. St. Rose, daß Frere selbst durch die Literatur des Landes angeregt worden war, in dem er sich nun aufhielt. Anfänglich hielt er Berni für den Begründer dieser Stilart: *"the style* [sc. of 'Beppo'] *is not English, it is Italian; — Berni is the original of all. Whistlecraft is my immediate model! Rose's 'Animali' I never saw till a few days ago, — they are excellent. But (as I said above) Berni is the father of that kind of writing, which, I think, suits our language, too, very well; we shall see by the experiment. If it does, I shall send you a volume in a year or two ..."*[4]) Als er sich jedoch mit Pulcis *Morgante* zu beschäftigen begann (wohl schon Herbst 1819, beendet sicher 21. Februar 1820),[5]) verschob sich diese Ansicht alsbald zu dessen Gunsten: *"It is*

---

[1]) Siehe oben S. 45.
[2]) By. Wks. L, *vol. IV, No. 675.*
[3]) Ibid. *No. 676.*
[4]) Ibid. *No. 689.*
[5]) By. Wks. P., *vol. IV, pag. 279.*

the parent, not only of Whistlecraft, but of all jocose Italian poetry." [1])

Hat Byron so seine Wertschätzung Freres als literarischen Vorgängers bloß für seinen *"Beppo"* eingeschränkt und überhaupt herabgedrückt, so hat er des Mannes von Charakter und Geschmack auch aus der Ferne stets achtungsvoll und anerkennend gedacht — bis sein *"Don Juan"* diese Beziehungen zerriß. In den verschiedenen scherzhaften Reim-Episteln an Murray, die übrigens auch stilistisch an *Whistlecraft* erinnern, nennt er Frere wiederholt.[2]) Und wie er sich bei Veröffentlichung der *"Bride of Abydos"* u. a. des Beifalls Freres erfreut hatte,[3]) so urteilte dieser mit Gifford u. a. auch über die Zulässigkeit des *C. IV* von *"Ch. H.'s P."* [4]) Als es sich nun um die Publizierung des *"Don Juan"* handelte, ließ Byron durch Murray wieder die Ansichten einiger Freunde, darunter Freres, einholen;[5]) dieser sprach sich natürlich als taktvoller Salonmann dagegen aus, besonders wegen der Angriffe auf Lady Byron. Der Verfasser aber kehrte sich schließlich nicht an das Gutachten dieses *"Utican Senate"* [6]) und ließ das Werk erscheinen. Freres Abneigung gegen die rückhaltlose Schilderung der sinnlichen Liebe möchte ich weniger dem allgemeinen britischen Cant, der damals über den Verfehmten herfiel, zuschreiben, als eben seiner Naturanlage, der jeder Anstoß peinlich war. Diese Verschiedenheit in der Auffassung des noch Erlaubten und sein Unwille über die schonungslosen Hiebe auf Lady Byron hinderten ihn übrigens nicht, das Werk als eine der besten englischen Dichtungen anzuerkennen und alle Mängel nur dem Umstande zuzuschreiben, daß der Dichter in fremdem Lande verbittert und in übler Gesellschaft lebe. Die Unbeugsamkeit des großen Dichters gegen die Änderungsvorschläge der Freunde bedauerte er, gestand aber zu, daß die betreffenden Stanzen

---

[1]) By. Wks. L., *vol. IV, No. 775.*

[2]) By. Wks. P., *vol. VII, pag. 48, l. 44; pag. 49, l. 54; pag. 53, st. 7;* andre Stellen in Briefen.

[3]) By. Wks. P., *vol. III, pag. 151.*

[4]) By. Wks. P., *vol. II, pag. 327.*

[5]) By. Wks. L., *vol. IV, No. 724;* vgl. Mem., *pag. 172ff.*

[6]) By. Wks. L., *vol. IV, No. 780* (in anderm Zusammenhang).

mindestens ebenso poetisch als (nach seinem Dafürhalten) unmoralisch seien. Die etwas prüde Denkungsart Freres kannte Byron übrigens längst: W. St. Rose wenigstens berichtet, Byron hätte seinen *"Beppo"* gern dem Verfasser der *"Monks and Giants"* gewidmet, *"if he had been sure it would not have been disagreeable, supposing (as I conclude) that some passages in it might have offended him."* [1]) Und Rose kannte beide Dichter recht gut.

Wahr und traurig ist allerdings, daß sich Frere durch das Erscheinen des *"Don Juan"* an der Fortsetzung seiner Burleske hindern ließ: man zeigte auf ihn als das Vorbild der metrischen Stilistik und wollte ihn auch für den indezenten Ton Byrons verantwortlich machen.[2]) Diese Gründe gab Frere im hohen Alter (1844) an; sie mögen zum Teil nicht ganz der damaligen Lage entsprechen, vielmehr auch etwas seine Indolenz beschönigen wollen. Jedenfalls dürfen wir bei allem Bedauern, daß *Mr. Whistlecraft* nicht weiter gereimt hat, darüber nur befriedigt sein, daß sich Byron nicht bestimmen ließ, den einmal eingeschlagenen Weg zu verlassen und das Lebenswerk seiner letzten Jahre ungeschrieben zu lassen.

Im folgenden habe ich nun aufzuzeigen, wie weit Byrons Behauptung, daß die *"Monks and Giants"* für *"Beppo"* vorbildlich sind, zutrifft. Die Italiener dürfen wir als Quellen hiebei mit Recht nach des Dichters eigenen Äußerungen und auch aus zeitlichen Gründen ausschließen.[3])

---

[1]) Vgl. Mem., *pag. 254, n. 1.*

[2]) Vgl. die lange Klage Mem., *pag. 167.*

[3]) Ich setze mich damit in Widerspruch mit R. Ackermanns Formulierung der Quellenfrage *(Lord Byron, pag. 106 f.)*; der in dem trefflichen zusammenfassenden Büchlein eingeflossene Fehler "Sir John Hookham Frere" ist jedenfalls zu berichtigen.

"Beppo."

I fear I have a little turn for satire.
"Beppo", st. 79, 5.

Ugo Foscolo hat mit Recht hervorgehoben, daß sich die Unpopularität *Whistlecrafts* am ehesten auf den Mangel wirklich lebendiger Charaktere und vor allem auf den der Leidenschaft zurückführen lasse.[1]) Entschuldigend mag dabei die Wahl der idealen Ferne angesehen werden, die eine gewisse Schematisierung der Charaktere begünstigte: immerhin ist Freres Dichtung nicht arm an Zügen, die dem Leben abgelauscht sind, nur dienen diese bloß zu einzelnen leicht satirischen Zwecken (wie in den persönlichen Anspielungen), lassen uns also nicht zum Gesamtgenusse kommen. Zu wahrer Leidenschaft war da natürlich auch nicht Gelegenheit vorhanden: die *"Monks and Giants"* sind bei aller Gemütlichkeit doch mehr ein Werk des Geisteshumors als des Herzenshumors. Vom Erhabenen zum Lächerlichen ist nur ein Schritt — hat man diesen getan, so ist das Erhabene eben in die niedrige Sphäre hinabgezogen und das umgekehrte Kunststück wird dem Satiriker oder Parodisten kaum gelingen: man kann wohl einen ernsten Charakter in komischen Lagen vorführen und ihn dann wieder ernst nehmen, nie aber Charakter-Karikaturen — und Karikaturen, wenn auch milde, will uns das groteske Werk von König Artus und seiner Tafelrunde geben — wieder voll gelten lassen. Byrons *"Beppo"* hingegen ermangelt gewiß nicht der Lebendigkeit der Auffassung und Darstellung sowie eines inneren Motives, da fehlt sicherlich nicht das von der Kritik verlangte: *"the life of actual manners and the strength of stirring passions."*

Schon in der Stoffwahl zeigt sich Byron glücklicher:

[1]) *The Quarterly Review, vol. XXI, art. IX.*

er braucht nicht zu einer Maske Zuflucht zu nehmen, sondern kann, da er die Gegenwart als Zeit der Handlung nimmt, als moderner Dichter und Mensch reden; kein mittelalterliches Panzerrasseln und Harfenklingen, mit dem er sich im *"Ch. H.'s P."* abgemüht hatte, stört den Gang der Handlung: was er dadurch an humoristischen Kontrasten verliert, gewinnt er an innerer Gleichförmigkeit. Frere war auf literarischem Wege zu seinem Thema geleitet worden, ein bestimmter literarhistorischer Zweck schwebte ihm bei der Ausführung vor.[1]) — Byron warf sein Gedicht, allerdings unter dem Nachklange der Stanzen *Whistlecrafts*, inmitten der venetianischen Umgebung hin, nach einer Anekdote, die er gehört hatte. Wie sie ein halbes Jahr früher vor ihm in ihren Masken hin- und hergelaufen waren, die warmen, verliebten Männlein und Weiblein des Südens, so stellte er sie mit keckem Griffe in seine Dichtung hinein — zum Entsetzen der Engländer und zum Ärger der Engländerinnen. Die Masken, in die Frere seine Personen steckte, waren seine Mache, die Byrons sind echt wie die Leute, die sie vorgebunden tragen. Der *"Beppo"* hat eben allüberall das Kolorit seines Entstehungsortes an sich und dies bildet eines seiner wirksamsten Stilmittel.[2])

Dem Diplomaten machte es Spaß, seine Gesellschaft im Sinne eines platten Burschen widerzuspiegeln, der demokratische Lord hielt seinem Kreis einen Spiegel aus eigenem Glase vor und satirisierte nicht Mißverstehen und Schwäche, sondern Übelwillen. Er sah die Menschen mit der Bitterkeit des Exilierten und doch wieder mit der Freude des freundlich im fremden Lande Aufgenommenen. Frere hatte trotz des Titels *"National Poem"* seinen Landsleuten gegenüber nichts auf dem Herzen; Byron sehr viel, wenn er auch nur zeigen wollte, *"that I can write cheerfully, and repel the charge of monotony and mannerism."*[3]) Doch er vergißt sich und seinen Stoff niemals über dem Lustigsein und mancher seiner

[1]) Siehe oben S. 108f.

[2]) Vgl. *st. 11, 12 u. 58,* wo von den venetianischen Kunstschätzen, Manfrinis Palast, Ridotto u. a. die Rede ist, von Dingen, die zu Byrons Erlebnissen gehörten, oder *st. 19, 20,* die humorvolle, aber völlig gegenständliche Beschreibung der Gondeln.

[3]) By. Wks. P., *vol. IV, pag. 157.*

Scherze ist mit zuckenden Lippen gesagt. Und diese Individualität, die dem Leser aus *"Ch. H.'s P."* [1]) und den Perlen seiner griechisch-türkischen Erzählungen bekannt war, nun in alter Weltverachtung, doch nicht mehr Weltflucht vor sich zu sehen, wie sie sich nun mit der Welt abfand, mußte jedenfalls interessanter sein als die vorgeschobene Puppe Freres, der uns das Geheimnis wahrer Poesie, das mitempfundene und verinnerlichte Erlebnis vermissen läßt.

Die literarischen Anspielungen Freres — die so ziemlich auf der Stufe der kirchlich-gelehrten bei Pulci stehen — dürften Byron befruchtet haben, obwohl dieser ja auf dem Gebiete schon eine so überscharfe Jugendarbeit geleistet hatte. Aber die Frucht war eine andre. Der unbedingte Verehrer altklassischer Bildung blickt von dieser, schon damals nicht mehr allein vorhandenen hohen Warte mitleidig auf die *misera plebs* herab, die nicht in Eton hatte Hexameter lernen und machen müssen. Fast immer jedoch enthält er sich der Erwähnung moderner, lebender Dichter, auch wenn er sich aus der antiken Literatur entfernt — mit Ausnahme der *Preface:* ein sichtliches Vermeiden der Satire auf Zeitgenossen; er bleibt immer rücksichtsvoller Diplomat und objektiver Gelehrter. Byron dagegen nimmt keinen Anstoß, frischweg zu sagen: so seid ihr in England, so dichtet ihr oder glaubt wenigstens, daß das Dichten sei, was ihr zusammenschreibt.[2]) Wenn auch all diese Zeilen auf die literarischen Klubs und Lady Byron speziell gehen, ist doch eine Anregung durch die *"Monks and Giants"* nicht in Abrede zu stellen *(C. IV, st. 4;* oben S. 96); aber auch hiebei bleibt Frere bei der allgemein-menschlichen Satire stehen, während Byron persönlich wird. So wäre also nur die Einführung künstlerischer Fragen in *"Beppo"* und deren humoristische Behandlung dadurch erklärt. Man vergleiche auch *B., st. 32: "His 'bravo' was decisive..."* Mit den zahlreichen literarischen und politischen Strophen von *"Ch. H.'s P."* lassen sich

---

[1]) Natürlich ist hier und stets bloß *Canto I u. II* gemeint.

[2]) Vgl. *B., st. 51, 4—8; st. 72—76,* während *st. 77* die Freunde Byrons in Schutz nimmt.

diese Auslassungen durchaus nicht auf eine Stufe stellen; dort haben wir in letzter Linie einen, wenn auch romantischen Reisebericht vor uns und solche Anrufungen sind dort durch das Lokale geweckt, abgesehen davon, daß sie dort stets ernst gemeint sind.

In einem andern Punkte, der wohl schon mit zur äußeren Stilistik gehört, ist ein entschiedener Einfluß Freres festzustellen. Wie er nämlich mit Absicht lateinische Floskeln und Zitate einwebt und besonders im Reime — der dadurch komisch-gesucht wird — braucht, so hat auch Byron fremdsprachliche Ausdrücke zum Reimspiele verwendet. Im Kostüme begründet ist es, daß er da nicht lateinische, sondern italienische Phrasen und Wörter wählt.[1]) Also auch hier wieder das warme Leben — während wir mit *Mr. Whistlecraft* dem *Antiquary* in die Rumpelkammer seiner verstaubten Gelehrsamkeit folgen müssen.

Anachronismen, an denen das burleske Artusgedicht reich ist, verbieten sich bei dem modernen Stoffe von selbst.

Das groteske Zickzackgehen der Erzählung Freres, wobei der Dichter immer aus der Rolle fällt, hat Byron nachgeahmt und sogar glücklicher als sein Vorbild getroffen. Wir finden ja eine Haupthandlung im *"Beppo"*, aber Einschübe aller Art haben sie stark überwuchert, wie der Dichter ironisch zugibt[2]): von den 100 Stanzen gehören zur wirklichen Handlung 36, mit dieser verknüpft erscheinen 8, während der Rest von 56 Strophen rein episodisch oder Milieu-Schilderung ist.[3]) Aber die Art dieser Abschweifungen ist von Freres Manier verschieden: so humoristisch diese Übergänge bei ihm wirken und zur Weiterspinnung des Fadens verwertet sind, so sind sie eben größtenteils rein äußerlich. Byrons prächtige Eingangsstrophen indessen sind unbedingt nötig, um uns in die Stimmung des Karnevals, unter den südlichen Himmel und unter die venetianischen Sitten zu versetzen: *Whistlecrafts*

---

[1]) Beispiele siehe unten S. 174.

[2]) *st. 50—52; 56, 63, 99;* bei weitem ironischer als *Whistlecrafts* Unterhaltungen mit der hausbackenen Thalia.

[3]) I. Gruppe: *st. 21—31, 35, 53, 54, 56-58; 65—67, 69, 70, 85, 87—98.* — II. Gruppe: *st. 32—34, 55, 64, 82, 86, 99.* — III. Gruppe: *st. 1—20, 36—52 (mit 46a), 59—63, 68, 71-80, 83—84.*

sehr ergötzliche *"Preface"* kann man sich dagegen ganz gut auch wegdenken, ohne den Anfang von *Canto I* mißzuverstehen. — Immer wieder schwärmt der Nordländer von dem heiteren Italien und pufft dabei gehörig der englischen Gesellschaft in die Seiten:[1]) die naive Sinnlichkeit des Südens stellt er — wie die Haupthandlung es durch ihren Stoff tut — in den Exkursen in schroffen Gegensatz zu der kalt scheinenden Verlogenheit seines Mutterlandes, wo die höheren und höchsten Kreise gerade damals in Ehe-Angelegenheiten trotz alles moralischen Geflunkers so und so oft ihre schmutzige Wäsche vor aller Welt im Gerichtssaale waschen mußten.[2]) Die überaus feine ironische Motivierung der Stanzen über die türkischen Frauen, die den Leser wie die Heldin an der Nase herumführt (Laura interessiert sich für den Türken, weil sie weiß, er dürfe sich auch noch eine zweite Frau nehmen!), gibt dem Dichter Gelegenheit, in heiterster Form ein ernstes Wort über die englische Frauenwelt zu sagen: vielleicht zu viel nach unserm Gefühle, aber begreiflich aus den bitteren Erfahrungen des Dichters, aus der Exaltation und dem Hochmute der *"Blues"*.[3])

Es sind empfindliche Bemerkungen für die Betroffenen und dennoch als Zeugnisse des Erlebten, des Unmittelbaren wertvoller als alle komischen Seitensprünge in den *"Monks and Giants"*. Dann und wann ist freilich auch bei Byron der rasche Entwurf geschehen, ohne daß die Abschweifung zur Stimmungsmalerei oder als Kontrast zur eigentlichen Handlung gehört:[4]) da hat eben die tolle Faschingslaune den Erzähler mit fortgerissen.

Die Charakterschilderung an sich ist Byrons vollständiges Eigentum — im Schildern ist er ja stets Meister: in der Gestaltung so lebenswahrer Figuren hat ihm Frere nichts vorarbeiten können.

---

[1]) *B., st. 36—52, 59—60, 68.*

[2]) Wie eine historische Bestätigung der berechtigten Vorwürfe gegen diese Tugendgleisnerei nimmt sich da Georgs IV. Skandalprozeß gegen die Königin Karoline aus, der in unverhüllter Weise vom 19. August bis 10. November 1820 geführt wurde.

[3]) *B., st. 70—80.*

[4]) Z. B. *B., st. 83—84.*

Zusammengefaßt ergibt die Betrachtung über die höheren Stilmittel im *"Beppo"* folgendes:

Byron hat sich allerdings der Manier des Vorgängers angeschlossen, doch ist dabei seine Eigenart zum Durchbruche gelangt. Durch Vereinfachung der Zahl der Personen (drei), von denen wieder nur eine als Hauptfigur gelten kann (Laura), ist ein sicherer Mittelpunkt geschaffen, um den sich das bunte Gemisch südlicher Maskenfröhlichkeit und als Kontrast dazu die finstere englische Welt dreht. Und diese Mittelfigur ist ein Weib, das den liebegewandten und frauenkundigen Dichter tiefe Blicke in die weibliche Seele überhaupt tun läßt, an dessen Schwächen er alle Augenblicke anknüpfen kann. Frere dagegen enthält sich (mit Ausnahme der Duenna, die kurz und ganz niedrigkomisch behandelt wird),[1]) der Einführung weiblicher Figuren offenbar mit Absicht, weil er sich zu humoristischer Behandlung des Frauencharakters zu schwach fühlte, wollte er nicht lasziv, im Sinne seiner italienischen Muster, werden. Das Thema des *"Beppo":* die Darstellung der sittlichen oder wenn man will unsittlichen Begriffe in Venedig und England erhält durch fast alle Nebenbemerkungen einen zum leuchtenden Bilde passenden Rahmen; Humor und Satire blinken in hellen und grellen Strichen heraus, den Stimmungston hebend, aber nicht überschreiend. Frere kontrastiert die spießbürgerliche Anschauungsweise mit erhabenen Gestalten, Byron das freie Leben mit kleinlicher, muckerischer Moral. Der eine satirisiert — wenn wir für Freres milde Art den Ausdruck überhaupt gebrauchen dürfen — Kleid und Betragen der höheren Klassen, der andre den faulen Kern ihres Wesens.[2]) Der Stil Freres erscheint schematisch, der Byrons individualisierend: der eine exklusiv für gelehrte Engländer schreibend, der andre lebendig für alle Welt und gegen protzige Gelehrsamkeit und Britannien einen heiteren Sang jubelnd.

---

[1]) *"Monks and Giants", C. II, st. 5 ff.*

[2]) Wenn *Childe Harold* die äußere Situation in niedrigem Tone satirisieren wollte, redete er doch ganz anders als *Mr. Whistlecraft;* vgl. etwa *"Ch. H.'s P.", C. I, st. 69, 70,* wo über die Sonntagsfreuden des Cockneys gespottet wird. Es ist immer noch Popes Stil, zudem heben sich diese Strophen durch ihren Stoff allein schon scharf von ihrer bitterernst gemeinten Nachbarschaft ab.

Ist somit die äußere Anregung nicht zu bestreiten, so ist dennoch die innere Verwandtschaft der beiden Gedichte nur in Wenigem deutlich merkbar, in Mehrerem überhaupt nicht vorhanden.

In größerer Abhängigkeit von seinem Vorbilde sehen wir jedoch Byron, wenn wir die äußere Gestalt der zwei Werke vergleichen. Gewandte Beherrschung des poetischen Ausdruckes hatte sich Byron längst erworben: die Melodie des Verses wie die schwierige Technik der Strophe hatte er in seinen Erzählungen und seiner Pilgerfahrt gemeistert, den pointierten und leichten Stil der Satire an Pope studiert und mit spitziger Feder geübt und ausgebildet. Nun aber lernte er von Frere, nicht wie es in *"Ch. H.'s P."* doch stellenweise zu beobachten ist, dem Reime zu lieb den Sinn erweitern oder verengern, sondern überhaupt das selbstgezimmerte Gerüste der Stanze — die dem epischen Flusse weit angemessener war als die schleppende Spenserstanze — willkürlich allen Freiheiten der Reimkunst unterordnen und die Sprache des gewöhnlichen Lebens dem wohlklingenden Maße einfügen.

Die Behandlung der metrischen Form erfolgt nach den oben (S. 129 ff.) angewandten Grundsätzen. Der geringe Umfang des Gedichtes ergibt dabei allerdings oft schwankende Urteile. Das Verhältnis der Vers-Ausgänge ist:

	Stumpf:	Unbedingt klingend:	Bedingt klingend:	Gleitend:
"Monks and Giants"	1243	256	158	31
"Beppo"	457	259	71	13

	Wörter wie *lyre, over* etc.	Gleitend mit Verschleifung:	Vers-anzahl:
"Monks and Giants"	(67)	(91)	1688
"Beppo"	(22)	(49)	800

Hieraus ergeben sich ganz ähnliche Prozentsätze im *"Beppo"*: Stumpfe Reime am häufigsten, dann unbedingt klingende, dann bedingt, d. h. mit Verschleifung klingende. Gleitende Reime sind gleichfalls sehr selten. Daß die klingenden Vers-Enden etwas stärker vertreten sind, braucht nicht beabsichtigt zu sein. Eine Abweichung

in dem Gebrauche zwiefach verwertbarer Formen *(lyre, over, —arious* u. ä.) läßt sich gegenüber den früheren Dichtungen Byrons nicht feststellen: hier ist also von einem Einflusse Freres nicht die Rede.

Der Wechsel der Quantität des Reimes innerhalb der Strophe ist weniger extrem als bei Frere: 19 durchweg stumpf reimende Stanzen und 9 durchweg klingend reimende (gegen 78 stumpfe und 3 klingende bei Frere); von eigentlichen Gruppen kann man bei so wenig Strophen kaum sprechen (doch vgl. *st. 20—22, 40—42, 59—60).*

Die Reinheit des Reimes ist Byron, wie eigentlich allen Engländern, selbst dem so korrekten Pope, niemals am Herzen gelegen: es scheint, als ob sie mehr für Bücherfreunde als für Zuhörer reimen wollten, denn sonst könnten sie unmöglich ihre für feinere Ohren schrecklichen "allowable rhymes" verantworten.

Aber sie zeigen sich hierin sehr harthörig, Dichter und Leser, wie hätte sonst E. A. Poe in seinem rein auf musikalischer Wirkung beruhenden Gedichte *"The Bells"* den Reim *Ghouls (ū) : tolls (ōᵘ)* wagen dürfen?

Diese ganz in der Tradition stehende Reimbequemlichkeit lasse ich beiseite und wende mich allein jenen unreinen Reimen zu, die mit Absicht als Stilmittel verwendet sind — offenbar in Nachahmung der *"Monks and Giants"*. Allerdings hatte Byron solche unreine Reime in humoristischen Kleinigkeiten schon häufig vorher verwertet, nie aber in Ottave rime wie Frere.[1])

Wie bei diesem fallen sie häufig mit den gebrochenen Reimen und der Bindung fremder Namen und Ausdrücke zusammen. Trotz des geringeren Umfanges des *"Beppo"* sind mehr Belege als bei Frere zu finden:

st. 2. better : fetter : beset her — 3. clergy : charge ye — 5. hit on : Britain — 6. being : agreeing : glee in — 8. Harvey : starve ye — 9. Roman : no man : woman — 11. balcony : Giorgione — 13. ideal : real : steal (besonders keck mit Hintansetzung des Geschlechtes) — *15. Giorgione : balcony : Goldoni — 17. twenty : servente — 18. jealous : Othello's :*

[1]) Vgl. die in By. Wks. P., *vol. VII,* abgedruckten *Jeux d'Esprit,* bes. *pag. 1, 2; pag. 4; pag. 7ff.; pag. 16, 7; pag. 21; pag. 39.*

fellows. — 19. fear : here : Gondolier — exactly : compactly : blackly. — 23. flatter : at her — 28. sad knee : Ariadne — 31. Tuskan : Etruscan : buskin — endure a : seccatura — 32. awe : flaw : bah — 33. stanzas : dance as : France has — cavaliero : hero — 35. steady : dead, he : already — 36. woman : two men : common — 37. Cicisbeo : Cortejo : Teio (wobei der Dichter selbst in der Anmerkung kortē̆zo als Aussprache angibt) *— 39. charming : alarming : harm in — 43. becaficas : weak as : break as — 44. Latin : satin : pat in — guttural : sputter all — 45. bronze : once : glance — 46 a. especially : officially : degree shall he — 48. many : any : rainy — 49. seamen : free men : women — 52. person : verse on : worse on — travels : unravels : cavils — 58. quote is : notice — 60. was : class : alas. — 61. Thor : or : war — hammer : grammar : damn her — 66. turban : suburban : her bane — 69. smiling : broiling : filing* (Cockney?) *— 76. ready : lady — 77. people : steeple : reap ill — 78. lectures : strictures : pictures — gasses : amasses : pass us — 79. matter : flatter : satire — 80. water : slaughter : matter — 81. upon her : honour : won her — 83. reason : season : please on — 87. adorer : before her — 92. Turk : fork : pork — never : liver — 95. polacca : tobacco — 97. bottom : forgot'em : shot him.*

Von den 300 Fällen der Bindung durch den Reim, die sich in den 800 Zeilen der Ottave rime ergeben, sind also mehr als $^1/_6$ in dieser komischen Weise unrein gereimt, während in den *"Monks and Giants"* nicht einmal $^1/_{20}$ erreicht ist. Hier hat Byron also die Manier Freres auf die Spitze getrieben und in ausgelassenster Weise mit dem Sprachmaterial — nicht zum Besten des Gedichtes gespielt (vielleicht auch, indem er seiner Sorglosigkeit gegenüber den *"allowable rhymes"* [1]) nachgab).

Das nämliche gilt von den gebrochenen Reimen, die er mit großer Vorliebe anbringt und die infolge kleiner Unterschiede der Qualität oder des Satztones meist auch als unrein betrachtet werden müssen.

Hieher gehören die Beispiele: *st. 2, 3, 5, 6, 8, 9.* wie oben. — *17. Desdemona : Verona : known a — 23.* wie

[1]) Vgl. etwa *B., st. 5. whate'er : Fair : are, 24. over it : discover it, 27. some : home : come* u. ä.

oben. — *24. over it : discover it — 26. Spaniard : tanyard : man yard* — *28.* wie oben. — *29. connect her : protect her : 31, 33* (je 2 Beispiele) wie oben. — *35. amorous : clamorous : enamour us — 35, 36.* wie oben. — *37. indecent : recent : sea sent — 39, 43, 44* (2 Beispiele), *46 a* wie oben. — *47. forgot it : not it : got it — 49, 52.* wie oben. — *54. make them : break them : take them — 58, 61.* wie oben. — *62. be yet : me yet : see yet — 63. take it : make it : break it — 66.* wie oben. — *72. criticism : witticism : pretty schism — 77, 78, 81, 83, 87.* wie oben. — *95. grew so : do so : Crusoe. — 97.* wie oben. — *98. re-baptized him : disguised him : prized him. — laugh of them : half of them.*

51 Fälle gegen nur 11 bei Frere!

Da Byron in seinen früheren Werken dem Enjambement nicht aus dem Wege geht, so dürfen wir — wie bei Frere — nicht alle Fälle als geflissentliche Verletzung und Verspottung des Vers-Schemas betrachten. Bei einigen läßt sich diese Absicht jedoch deutlich erkennen.

st. 5, 7, 8: *For, bating Covent Garden, I can hit on*
No place that's called "Piazza" in Great Britain.

st. 14, 1, 2: *One of those forms which flit by us, when we*
Are young, and fix our eyes on every face...

st. 43, 3, 4: *Not through a misty morning twinkling weak as*
A drunken man's dead eye in maudlin sorrow,

st. 60: *This is the case in England; at least was*
During the dynasty of Dandies, now
Perchance succeeded by some other class
Of imitated Imitators: — how
Irreparably soon decline, alas!
The Demagogues of fashion; all below
Is frail; how easily the world is lost
By Love, or War, and, now and then, — by Frost!

st. 6, 1, 2; 8, 2, 3; 17, 5, 6; 19, 1, 2; 23, 1, 2; 29, 7, 8; 31, 7, 8; 33, 4, 5; 35, 1, 2; 35, 4, 5; 39, 5, 6; 40, 2, 3, 4; 43, 5, 6; 45, 3, 4; 46a, 5, 6; 50, 7, 8; 51, 2, 3, 4; 56, 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8; 58, 7, 8; 59, 1, 2, 4, 5; 61, 3, 4; 64, 4, 5; 65, 7, 8; 68, 2, 3; 73, 4, 5, 6; 7, 8; 75, 1, 2; 78, 3, 4, 5; 80, 4, 5; 82, 2, 3, 4; 84, 2, 3; 85, 7, 8; 88, 5, 6; 89, 1, 2; 90, 2, 3, 5, 6; 91, 4, 5; 92, 7, 8; 94, 5, 6; 7, 8; 95, 1, 2; 96, 5, 6; 97, 3, 4, 7, 8.

Echtes Strophen-Enjambement findet sich nur in *st. 11, 12.*

Byrons Enjambements lassen deutlich beobachten, wie er den ungezwungenen Fluß der Konversationssprache voll Behagen über die Schleusen der metrischen Form sprudeln läßt und sich so wieder ironisch über sein Werk erhebt, und zwar weit öfter als sein Vorbild.

Die volltönenden Reime auf romanische Endsilben finden wir im *"Beppo"* weniger häufig, doch gewiß auch mit Absicht: *st. 51. sentimentalism : Orientalism — 72. criticism : witticism : pretty schism — st. 70.* u. a. Dagegen verwertet er auch besonders gern Eigennamen als Vers-Ausgänge: *st. 5. hit on : Britain — 11. balcony : Giorgione. — 15. Giorgione : balcony : Goldoni — 17. Desdemona : Verona : known a — 18. jealous : Othello's : fellows — 25. Adriatic : pratique : attic — Aleppo : Beppo — 26. Spaniard : tanyard : man yard — 31. Tuskan : Etruskan : buskin — 32. contra-alto : Rialto — 33. stanzas : dance as : France has — 37. Cicisbeo : Corteio : Teio — 41. dance : France — 44. Latin : satin : pat in — 68. Romilly : homily.*

Wie aber die italienischen Namen durch das Kostüm hier gerechtfertigt sind, so finden wir auch die in den Reim gebrachten italienischen Wendungen nicht allzu gesucht, wenn auch die heitere Willkür des Dichters darin waltet: *st. 17. twenty : cavalier servente*[1]) *— 19. fear : here : Gondolier — 31. endure a : seccatura — 32. contra-alto : Rialto — 33. Improvisatori : story : glory — cavaliero : hero — 37. Cicisbeo : Corteio : Teio — 95. polacca : tobacco.* Hieher gehört auch der musik-lateinische Reim *st. 70. exhibit'em : ad libitum.* Es sind, wie man sieht, alte Bekannte unter diesen Beispielen vertreten: unreine und gebrochene Reime, die ja auf den komischen Effekt auch sonst offenkundig hinarbeiten.

Die gehäufte Anwendung dieser Stilmittel als einer spielenden, sich über den eigenen Stoff ironisch erhebenden Diktion läßt die Anregung durch Frere nicht verkennen.

[1]) Die sehr kühne englische Pluralbildung *"cavalier serventes" (st. 36, 5)* kennzeichnet Byrons Absichten mit diesen Ausdrücken ganz klar. — Vgl. zur Grammatikfrage auch die Anmerkung zur obigen Stelle in By. Wks. P., *vol. IV, pag. 165.*

Diese ist jedoch nicht ins Feld zu führen zur Erklärung der im *"Beppo"* häufig angebrachten Alliteration. Byron hat sich dieser ja schon in früheren Gedichten mit großer Kunst und Vorliebe als eines schmückenden Beiwerkes bedient, zuweilen auch ein Bindemittel innerhalb des Verses dadurch hergestellt.[1]) Eher wäre anzunehmen, daß Frere von Byron, allerdings zugleich von den damals bekannt werdenden alt- und mittelenglischen Gedichten zum Alliterieren angeregt wurde und dies mit der leisen Absicht tat, den Ton der alten Romanzen und den archaisierenden des *Childe Harold* und seiner Geschwister durch Nachahmung dieser Verzierung im Munde des platten *Mr. Whistlecraft* zu verspotten. Jedenfalls bildet sie bei ihm einen lächerlichen Kontrast zur Vulgärsprache.

Ebensowenig wie beim Stabreime darf man in der Anwendung der Taktumstellung, schwebenden Betonung und ähnlicher Möglichkeiten, die metrische Reihe im Innern des Verses dem sprachlichen Ausdrucke bequemer zu gestalten, Byron in Abhängigkeit von Frere stellen wollen. Denn diese Freiheiten hatte Byron in der noch schwierigeren Spenserstanze bereits reichlich ausgenutzt.

Wir fassen unsern Überblick über die Metrik des *"Beppo"* zusammen: Der Dichter hat sich hier zum ersten Male der Ottave rime in einer satirischen Dichtung bedient[2]) und diese Form ganz im Sinne seines Vorbildes behandelt. Vorurteilslos muß man den Nachfolger darin hinter dem Vorgänger zurückstellen, daß er die Anforderungen des Metrums doch zuweilen gar zu lax befolgt.[3]) Die unreinen und gebrochenen Reime sowie die volltönenden Eigennamen

---

[1]) Vgl. *"Ch. H.'s P."*, ed. Mommsen, *pag. XIV.* — *By. Wks.*, ed. Kölbing, *vol. I, pag. XLIII—LIV*, und *vol. II, pag. 255f.*

[2]) Vorher hat er nur ein einziges Mal Stanzen gedichtet: die herrlichen Worte aus Diodati *"To Augusta"*, die durch ihre Weihe jede spielerische Behandlung der Form ausschlossen.

[3]) S. T. Coleridges Urteil über den *"Beppo"* beruhte z. B. allein auf diesem Argumente (vgl. *Moore's Diary, vol. IV, pag. 51).* Natürlich ist aber Byrons Selbstironie, wenn er sich als vom Metrum durchaus beherrscht darstellt *(B., st. 12, 6; 21, 8; 53, 2ff.)*, ebensowenig ganz ernst zu nehmen, als die Ironie auf die Episoden: zeigt doch gerade die letztangeführte Stanze straffen inneren und äußeren Aufbau.

und italienischen Ausdrücke hat er in viel höherem Grade zu komischen Wirkungen ausgebeutet; das Zeilen-Enjambement ist bei ihm stärker ausgebildet, wodurch die dem Gedichte eigene Konversationssprache noch besser heraustritt. So ist dank der Anregung durch Frere jetzt die Emanzipation von der Korrektheit der äußeren Form, wie sie Popes Satiren und ihre Nachbildungen bei Byron gezeigt hatten, in den humoristisch-satirischen Gedichten des letzteren eingeleitet.

Soweit die Sprache als physiologisches Element von der metrischen Einkleidung abhängt, haben wir sie eben betrachtet; doch muß sie uns auch an sich als Ausdruck des Gedanken-Inhaltes beschäftigen.

Die Wahl des Wort- und Phrasenschatzes zeigt uns Byron gegen seine bisherigen Gedichte im *"Beppo"* auf neuen Wegen. Wie die Handlung selbst und die Themen der episodischen Stanzen im gewöhnlichen Leben der Gegenwart spielen, so hören wir auch durchaus Wendungen des alltäglichen Verkehres, die eine kleine Auswahl veranschaulichen möge: *st. 1, 8. to be had for asking,* auf Verlangen erhältlich — *2, 5. to hover on tiptoe,* etwa: auf Nadeln sitzen — *2, 8. strumming,* Geklimper — *3, 7. quiz,* foppen — *4, 1. walk about begirt with briars,* mit Hagebuttendornen umgürtet umhergehen (originelle Wendung ironischer Konversation) — *5, 4. rig one out,* sich ausstaffieren — *6, 5. usher in,* anmelden (die Italiener zu Beginn der Fasten!) — *8, 4. buy in gross,* en gros einkaufen — *9, 2. to do at Rome as Romans do* (Sprichwort) — *10, 6. to bear the bell,* Leithammel sein — *15, 4. to be set off,* abstechen — *16, 8. elopement,* Durchgehen (einer Ehefrau) — *17, 8; 36, 5; 40, 1. "cavalier servente"* (es sieht fast wie ein Bädeker zum venetianischen Liebesleben aus, wenn solche Ausdrücke, natürlich kommentiert, geflissentlich gebraucht werden) — *18, 6. matrimonial tether,* Ehe-Spannseil — *22, 2. a certain age,* das gewisse (gefährliche) Alter (der Frauen) — *23, 7. to shine all smiles,* "ganz Lächeln" strahlen — *27, 3. to blunder into debt,* in Schulden hineinstolpern — *31, 8. seccatura,* langweiliges Zeug (zwar italienisch, aber wieder kein hochtrabendes Zitat, sondern ein aus dem Theaterleben gegriffener

Ausruf) — *37, 1. cicisbeo,* Galan (vgl. zu *17, 8* und *31, 8)*[1]) — *38, 7. be at ease,* ungeniert sein (von verheirateten Frauen!) — *39, 4. pertness,* Naseweisheit; *pout,* Schmollen, Maulen (ebenso *53, 7)* — *43, 4. maudlin,* weinerlich bezecht — *58, 7; 59, 1. "mix'd company",* gemischte Gesellschaft (ein Kommentar des Begriffes ist gleich dabei!) — *59, 4. a bore,* ein lästiger Kerl — *64, 4. hippish,* "dämlich" — *70, 6. pad,* Gaul — *74, 1. stalk,* einherstapfen — *74, 4. blue-bottles,* Schmeißfliegen (als Vergleich; Frere wählte die appetitlicheren Bienen) — *74, 5. teasing,* "seckant" — *76, 7. "tea is ready",* der Thee ist serviert! — *80, 7. reign of sugar-candy,* Reich des Kandiszuckers (= goldenes Zeitalter) — *86, 5. our Bow-street gemmen,* unsre Polizisten (Spitzname!) — *98, 6. werewithal,* das Nötige (= Geld).

Andre Beispiele: *st. 3, 6; 4, 3; 4, 6; 7, 3; 12, 5; 18, 3; 20, 5; 23, 1, 2; 27, 8; 29, 2; 30, 6; 35, 1, 2; 36, 6; 37, 3; 37, 4; 37, 6; 38, 1; 39, 6; 44, 5; 44, 8; 47, 3; 52, 3; 53, 5; 53, 7; 53, 8; 55, 8; 60, 2; 62, 6; 65, 4; 66, 4; 67, 7; 67, 8; 68, 6; 71, 8; 72, 7; 73, 4; 74, 8; 75, 4; 75, 6; 75, 7; 76, 8; 81, 7; 83, 4; 88, 5, 6; 89, 4; 90, 8; 96, 1; 96, 5, 6; 97, 5.*

Neben solchen Wörtern und Phrasen der gewöhnlichen Sprache finden wir auch Kunst-Ausdrücke der besonderen Berufsarten, aus deren Bereich die Episoden oder Vergleiche entnommen sind:

st. 3, 3. feat, Kunststück (der Gaukler) — *4, 2. small-clothes,* enganschließende Kniehosen — *5, 2. doublet,* Wams; *cape,* Kragenmantel — *7, 4. stews,* gedämpftes Schmorfleisch (folgen noch einige kulinarische Ausdrücke, eine Verfeinerung der *"bill of fares"* bei Frere)[2]) — *25, 3. pratique,* Verkehrs-Erlaubnis (für Schiffe) — *37, 8. damage,* Schadenersatz (der ja im englischen Ehebruchs-Prozeß als Teil der Strafe für den Verführer eine so große Rolle spielt) — *42, 8. dray,* Lastwagen — *43, 1. becaficas* (ital. *beccafico [sg.]*), kleine Wandervögel, im Herbste mit Feigen gemästet, als

---

[1]) Schon 1777 wird das System des *Cortejo* unter Heranziehung des *Cicisbeo* satirisch beleuchtet in *"An Heroic Epistle from Donna Teresa Pinna y Ruiz, of Murcia, to Richard Twiss", l. 45.*

[2]) *C. I, st. 3—4.*

Delikatesse sehr beliebt[1]) — *48, 2. seacoal*, Steinkohle aus New-Castle — *49, 1. disbanded seamen*, abgedankte Matrosen — *52, 4. Walker's Lexicon*, ein Reimwörterbuch[2]) — *62, 5. to close accounts*, Rechnung abschließen — *63, 6. to keep time and tune*, Takt und Melodie einhalten. — *67, 2. to level* (Geschütze u. ä.) richten, zielen. — *68, 5. in gown and band*, in Talar und Bäffchen (Richterkleid) — *72, 6. Blues*[3]), Blaustrümpfe — *73, 3. to nibble*, vorsichtig anbeißen (vom Fische) — *75, 2. uniforms turned up*, Uniformen mit Aufschlägen — *75, 8. snuffing*, Lichtstümpfchen — *95, 7. polacca* ital., ein großer Mittelmeer-Dreimaster — *96, 6. trim*, regelrecht (Schiffersprache) — *96, 7. to keep the reckoning fairly on*, die Gissung (Fahrtberechnung) schön einhalten, — u. ä. m.

Auch im Stile ganzer Abschnitte ist der Ausdruck aufs innigste dem Inhalte besonders angepaßt worden. Man sehe besonders die gezierten und hochnasigen Phrasen des Grafen bei der Erkennungs-Szene *(st. 88, 90)*; dann das Sturzbad von Fragen und Mitteilungen, das Laura, um ihre Betretenheit zu verbergen, über den gehörnten Ehemann ergießt *(st. 91—93)*, worauf der Dichter kühl lächelnd, als ob gar nichts Besonderes vorgefallen wäre, mit ruhigen Worten, nur selten mehr ironisch abspringend, endlich die Erzählung der Schicksale Beppos bringt.

Wie Byron durch entsprechende Ausdrücke den Charakter strenger Gegenständlichkeit wahrt, so versteht er es auch, uns durch Erwähnung bestimmter englischer oder italienischer Lokale und Persönlichkeiten mitten in das Leben seiner Zeit zu versetzen. So führt er uns *(st. 5, 3)* nach *Monmouth Street* und nach dem *Rag Fair*

---

[1]) Vgl. dazu Moores Bericht aus dem Jahre 1819 *(Letters & Journals, IV, pag. 235)*: "... *his daily bill of fare when the Marguerita was his companion, consisting I have been assured, of but four beccafichi, of which the Fornarina eat three, leaving even him hungry.*"

[2]) *A Dictionary of the English Language answering at once the Purposes of Rhyming, Spelling and Pronouncing, 1775* und öfter. Ob es Byron nicht wirklich oft benutzte?

[3]) Der Ausdruck "*Blue-stocking*" ist bis jetzt zuerst 1757 nachgewiesen, um 1790 dürfte er bereits populär gewesen sein. Wann die von Byron hier und in seinen wenig späteren satirischen Szenen "*The Blues*" angewendete Abkürzung gebräuchlich wurde, ist aus dem *New Engl. Dict.* nicht zu ersehen. Jedenfalls stammt sie aus dem Literaten-Slang.

(damals bei *Houndsditch),* um Trödelwaren zu erstehen; er empfiehlt *(8, 4)* allen Reisenden, sich mit Delikatessen vom Londoner *Strand* zu versehen; er zeigt uns *(11, 5* und *8; 15, 1* und *5)* die Originale der Gestalten *Giorgiones* und *Goldonis;* er begleitet *(20, 2)* die Gondeln auf ihrer Fahrt unter den *Rialto;* er bringt dem englischen Publikum *(56, 5)* durch Vergleich mit den Maskeraden bei Mrs. Boehm den venetianischen Karneval näher, wie er dessen Sammelpunkt *Ridotto (58, 1ff.)* mit *Vauxhall,*[1]) dem berüchtigten Londoner Vergnügungsort, vergleicht. Mit weithergeholter Motivierung allerdings und eingestandenermaßen um eines *pun* willen[2]) führt er *(61, 1)* den Zaren und Napoleon ein; dann stichelt er *(68, 7)* auf Wilberforce und Romilly[3]) (wohlbekannte Personen des Tages), auf die Schöngeister, besonders Sotheby, der *(72, 7)* als "Botherby" auftritt, und setzt *(76, 1ff.)* Scott, Rogers und Moore als seine geistesverwandten Freunde dagegen; ja, er bestimmt *(96, 8)* den Ort der Windstille auf Beppos Reise ganz genau durch Angabe der Seehöhe von *Cape Bonn.* Das sind alles Züge eines Dichters, der überall Anteil nimmt, die kleinsten Erlebnisse humoristisch auszuwerten weiß: Gelegenheitsdichtung im guten Sinne, die sich nicht erst in eine Situation hineindenkt und dann — wenn auch noch so witzig wie etwa *Mr. Whistlecraft* — aus dieser herausdichtet, sondern die das eigene Denken und Fühlen bei einer realen Situation dann unter ähnlichen Bedingungen im Kunstwerk ausklingen läßt — immer mit Beachtung der Ziele, die dem schaffenden Künstler bei diesem Werke vor Augen schweben.

So werden wir uns auch nicht wundern, wenn die

---

[1]) Der Name dürfte von der ehemaligen Eigentümerin des Grundstückes, Jane Vaux, herrühren; der 1661 angelegte Garten hieß auch *"The New Spring Garden"*. Congreve, Wycherley, Vanbrugh u. a. schildern in Anspielungen auf *"Foxhall"* u. ä. deutlich den Charakter der dort verkehrenden *"mix'd company"*. In diesem Sinne, wenn auch in zarterer Ausdrucksweise, kennt auch der *"Anti-Jac."*, *"The Loves of the Triangles"*, diesen Ort; vgl. oben S. 25.

[2]) Vgl. Anmerkung zur Stelle.

[3]) Gemeint ist Sir Samuel Romilly, der lange vergebens die Abschaffung der Todesstrafe für leichtere Diebstähle beantragte; derselbe, der als Byrons Anwalt seine Vertretung auf die dunkle Erklärung der Lady B. hin niedergelegt hatte.

Zitate aus fremden Dichtungen nicht
das Prunken mit Gelehrsamkeit, wie es
Whistlecraft oder der Gelehrte Frere betr
im Milieu der Dichtung noch in Byro
gelegen war: es sind vielmehr stets Fäl
scher Färbung, entweder gegen die zi
oder gegen Personen gerichtet. So *st. 1*
Pleiad", wo Byron selbst die Stelle aus
angibt und so das Zitat zur Kritik macht –
für Boten, ein sehr kühner Plural — *17–*
scribed the sex in Desdemona" etc., Anspielun
blinde Eifersucht durch die heutigen italien
ad absurdum geführt zu werden scheint —
with all thy faults I love thee still!", wob
Cowpers *"Task"* so kommentiert wird, daß
zum Vorschein kommen, also polemisch-sati
see no more!' For fear, like Banquo's kings,
Das gibt der auch sonst schön aufgebaute
zugespitzten humoristischen Schluß, der
vorausgehende *"an eighth appears"* ankn
Macbeths Geisterfurcht verspottet. — *73*
minnows", Elritzentriton, ein Zitat aus *"*
mitten der Fischerei-Vergleiche einen Hö
auf die Modedichter bildet — *94, 3. Abo*
once, and nothing stands, eine Erwähnung
Zugeständnis an die literarisch-klassische
denn die verfehlten mythologischen Sch
hatten auf Byron schon auf der erste
später einen unangenehmen Eindruck
sogar den Genuß an der Landschaft Troa

So ist fremdes Eigentum maßvoll
Auffassung benutzt, wodurch beiläufige
auch hier hat Frere höchstens angeregt u
nachgeahmt worden. Mehr Einfluß müsse
auf die humoristische Parenthese des
wenn auch hierin Unterschiede nicht z

---

[1]) Über ihn macht sich auch *Mr. Whistlecraf*
Zustimmung lustig; siehe oben S. 87 und 119.

[2]) Vgl. By. Wks. P., *vol. VI, 204, 211,* und
in Briefen.

Während der angebliche Sattlermeister in den gewöhnlichen Ausdrücken seiner Sprache schwelgt, erhebt sich Byron gerade hier mehr über das Niveau des Alltäglichen, läßt aber wie Frere seinen Humor reichlich sprühen. Z. B.

st. 2, 1ff.: "The moment night with dusky mantle covers
The skies (and the more duskily the better),
The Time less liked by husbands than by lovers ...",

wo ein geheimes Einverständnis zwischen Dunkelheit und Liebhabern angenommen wird — *7, 6. "And several oaths (which would not suit the Muse)"*, eine Stelle, die mit *"Monks and Giants", C. I, st. 8*, verglichen deutlich den Unterschied zeigt: Frere verwendet eine ganze Stanze — was ja im breiteren Stile seines Gedichtes begründet ist —, während Byron durch bloße Andeutung mit zwei Zeilen eine feinere Wirkung erreicht — *7, 8. "To eat their salmon, at the least, with soy"*, eine luxuriösere Bescheidenheit kann man sich kaum vorstellen — *21, 7. "And so we'll call her Laura, if you please"* erinnert an *"Monks and Giants", C. IV, st. 32, 7, 8: "... if you please, I shall compare our Monk with Pericles"*; aber Byron entschuldigt sich mit der Bequemlichkeit des Namens (also Selbst-Ironie): *"Because it slips into my verse with ease"*, während Frere den Leser durch eine historische Parallele, aus reiner Gefälligkeit, in 11 Stanzen belehrt — *28, 2. "As partings often are or ought to be"*, die Aufhebung des eben Gesagten, in richtiger Menschenkenntnis — *36, 7. 8. "And we may call this (not to say the worst) A second marriage which corrupts the first"*, diese höhnische Verklausulierung, die den Anschein erwecken soll, als scheue sich der Dichter, das Kind beim Namen zu nennen, was er in der Tat gerade wünscht! — *96, 4, 6. "He said that Providence protected him — For my part, I say nothing — lest we clash || In our opinions: — well — the ship was trim, ..."* Eine angebliche Konzession an den Leser! während Byron doch geradezu mit dem geduldigen Publikum Fangen spielt; glaubt man, ihn bei einer Meinung festzuhalten, so stürzt flugs eine Zeile oder ein Wort nach und ruft dem voreilig Frohlockenden zu: Noch lange nicht! nur ausreden lassen! — Andre Beispiele: *st. 1, 1; 8, 5, 6; 25, 5; 27, 7; 30, 1, 2; 35, 8; 36, 2, 3; 41, 4; 45, 1; 47, 4; 47, 6; 52, 2; 58, 7, 8; 74, 2; 78, 8; 79, 4; 83, 3; 96, 1; 98, 2.*

Alle diese Einschiebsel stellen sich den F
lung, dem Rückgreifen auf die Erzählung eb
von den harmlosesten Selbst-Ironisierunge
Satire auf andre flüstert uns der Dichter

Die dem gehobenen Stile ernster D
absichtlich breiten Diktion Freres zusa
von Synonymen ist im *"Beppo"* selte
"A female head, however sage and steady"
vulgar and indecent — 47, 5; 80, 3; 82,
92, 1; 96, 2. Wenige Beispiele, bei
komische Absicht auch nicht stets nachv
ist Byron dem sprachlichen Parallelismus.
gewisse Breite mit sich bringt, nicht a
gangen. Wir finden ziemlich viele zw
gliedrige Ausdrücke. So z. B. *st. 1,*
their rank, or low their station" — 2, 4, 5.
aside her fetter; || And Gaiety on restless ti
"by way of doublet, cape, or cloak" — 7,
causes many 'poohs' and 'pishes'" — 13, 1
and length" — 20, 3. "By night and day,
slow." — 22, 4, 6. "Because I never heard,
A person yet by prayers, or bribes, or tears
speech, or write on page" — 39, 4. "All G
Pertness and half Pout — 80, 1. Oh, Mi
Oh! Milk and Water! — Andere Beispie
6, 8; 8, 3; 12, 1; 13, 5; 14, 7; 16, 8; 19,
31, 6; 31, 8; 33, 3; 37, 8; 40, 7; 40,
44, 7, 8; 45, 7, 8; 48, 7; 49, 1; 49, 6;
60, 8; 62, 2; 63, 6; 65, 2, 4; 68, 5; 6
86, 8; 89, 6; 89, 7, 8; 91, 4, 5; 97, 1,
formelhafte Wendungen, die dann oft m
lichen Ausdrücke (siehe oben) zu zählen
Nachbildungen ernst-pathetischer Sprache
als Gedankenreime oder Gedankenkontrast
hatte. Zur humoristischen Ausbeute ist er
erst durch Frere angeregt worden, der
gliedriger Ausdrücke mit gutem Glücke zu
bediente, wobei er allerdings die Synon
dieser auch von Byron geübten bevorzug

Das Spiel mit der Lautgestalt des W

das Byron in Freres Nachfolge so reichlich im *"Beppo"* pflegt, hat sein Gegenstück in den Anominationen und Wortspielen, die das Wort mehr von der syntaktischen als der phonetischen Seite fassen und verändern.

Von Anominationen sind zu nennen: *st. 18, 8. "But takes at once another or another's [sc. wife] — 38, 8. "And being natural, naturally please" — 39, 3. "so much alarm'd, that she is quite alarming" — 60, 3, 4. "by some other class || Of imitated Imitators" — 63, 1. "To turn, — and to return;" — 69, 1. "While Laura thus was seen, and seeing" — 73, 7. "The Echo's echo — 75, 1. "One hates an author, that's all author" — 75, 6. "Of Coxcombry's worst coxcombs e'en the pink" — 79, 7, 8. "Inclines us more to laugh than scold, though Laughter || Leaves us ..." — 94, 3. About where Troy stood once, and nothing stands* u. ähnl.

Dem pointierten Stile der Stanze entsprechen solche Spiele mit dem Wort als Begriff; auch im ernsten Tone der Spenserstanze in *"Ch. H.'s P."* hatte Byron sie angebracht,[1]) aber in der witzigen Verwendung dieser Figur ist er entschieden Freres Nachfolger.

Auch die wenigen eigentlichen *puns* mag er, von den *"Monks and Giants"* angeregt, in den anekdotenhaften Episoden eingestreut haben, obwohl darin die allgemein englische Ader in ungestörtem Verlaufe von Shakspere deutlich erkennbar ist. Z. B.

st. 4, 5: "They'd haul you o'er the coals, and stir the fires
Of Phlegeton with every mother's son."

Der Doppelsinn (1. "über den Kohlen braten", 2. "tüchtig ausschelten") und die witzige Anwendung des "Feuerschürens" durch Menschenleiber wird erst im zweiten Gliede des Ausdruckes klar.

st. 61, 1—3. Siehe Anmerkung zur Stelle.

st. 74, 4. "The bluest of bluebottles you e'er saw." Aus der Bezeichnung der Schmeißfliege ist die künstliche Steigerung des Farbengrades abgeleitet, das Adjektiv klingt aber auch an die Abkürzung für "Blue-stocking" an.[2])

---

[1]) Vgl. *C. I, st. 81, 9. "lover-loving Queen." — 88, 7. "Let their bleach'd bones, and blood's unbleaching stain." — 92, 9. "And mourn'd and mourner lie united in repose"* etc. etc.

[2]) Siehe oben S. 177 u. 178, Anm. 3.

Von Neubildungen in der Manier Freres kann ich bloß eine erwähnen: *st. 77, 1. The poor dear Mussulwomen,* ein scherzhaftes Femininum zu *"Mussulman"*.

Bei der Besprechung der sprachlichen Stilistik im *"Beppo"* war ich öfter genötigt, in das Kapitel "Innere Form" hinüberzugreifen. Tatsächlich ist diese Wechselbeziehung zwischen Wort und Begriff auch der einzige Gesichtspunkt, von dem aus die beiden Gedichte verglichen werden können. Denn wenn Byron auch alle Stileigentümlichkeiten Freres mit feinem Gefühl erfaßt und sie in mehr oder minder ausgeprägter Form nachahmt, so ist er eben nach dem Gefühl und nicht nach dem Worte verfahren: er hat seiner Individualität — wie er es beim höheren Stile getan hat — zum vollen Rechte verholfen. Er zieht die eigene Zeit in Namen von Lokalen und Personen in den Kreis seiner Dichtung, glossiert fremdes Gut in Zitaten ganz selbständig, erhebt sich nicht selten trotz des Konversationstones über den oft kleinlich erscheinenden Stoff, macht seine Parenthesen kürzer und schlagender als sein Muster, gebraucht aber lieber als dieses die zwei- und dreigliedrigen Ausdrücke der pathetischen Muse für sein Fastnachtsspiel und geht den Wortspielen doch mehr als *Whistlecraft* aus dem Wege.

Überall in der Nachfolge Freres, dem er an Leichtigkeit des Ausdruckes nicht nachsteht, einhergehend, hat er also dessen Stil durchaus auf eigene Weise ausgebildet: in der inneren Form mehr als in der äußeren gehorcht er der lebendigen, scherzend-ernsten Stimmung seines Dichtersinnes und verdunkelt durch diese Wahrhaftigkeit sein literarisches Vorbild. Die *"Monks and Giants"*, eine amüsante Burleske, haben in *"Beppo"* eine moralische Satire gezeugt.[1])

[1]) Jeffreys abfälliges Urteil über *"Beppo" (Edinburgh Review, vol. XXIX, 302—310)* ist heute doch wohl überwunden. Seinen Aufstellungen bezüglich der Vorbilder (Prior, Peter Pindar, Moore's *Two penny-Post-Bag)* kann ich mich auf Grund der vorliegenden Untersuchungen ebensowenig anschließen als denen Ugo Foscolos *(Quarterly Review,* a. a. O.), der den *"Ricciardetto"* angibt (vgl. oben S. 114f.). — Burattis eventueller Einfluß auf *"Beppo"* (und *"Don Juan")* ist noch nicht untersucht; vgl. *Engl. Stud. 21, 395.*

"Don Juan."

"Don Juan saw that Microcosm on stilts,
Yclept the Great World."
XII, st. 56.

Über das Monumentalwerk der letzten Jahre Byrons habe ich nun nicht mehr viel zu sagen. Eine ähnlich eingehende Vergleichung wie bei *"Beppo"* wäre bei seinem Umfang wohl ausgeschlossen und hier müßte auch die Statistik versagen — wegen der Unverhältnismäßigkeit der verglichenen Zahlen und infolge so vieler verschiedenartiger Faktoren, die in der langen, bewegten Entstehungszeit des *"Don Juan"* wirkten. Ohne einen Beitrag zur Charakteristik des Gedichtes im allgemeinen liefern zu wollen, was ich nach so vielen trefflichen Arbeiten für überflüssig halte, gebe ich den Eindruck, den die Lektüre nach der *Whistlecrafts* macht. Dabei ist streng daran festzuhalten, daß Byron seit der Beschäftigung mit dem satirischen Epos zunächst Berni, dann Pulci kennen gelernt und des letzteren *"Morgante Maggiore", C. I,* übersetzt hatte.[1])

Der Weltschmerz-Sänger zeigte seit dem Aufenthalt in Italien wirkliche Tatkraft, dem Dichter wie dem Menschen öffnet sich die weite politische Welt als Bühne. Groll und Haß aus persönlichen Gründen ist noch nicht von den Blättern des neuen Tagebuches getilgt, tritt aber gegen das Positive denn doch mehr zurück; der Spott ist schärfer in der Sache, im Ausdruck kürzer und weniger pathetisch geworden, er satirisiert oft mit einem *"se non — ch'importe?"* Die Technik zeigt jenen Stil der Einleitungen, Episoden und Parabasen, den wir in maßvoller Form bei *Whistlecraft* sahen, den der *"Beppo"* in seiner Art modifiziert hatte;

[1]) Vgl. auch die Parallele *"Don Juan" III, st. 45,* mit *"Morgante Maggiore" XVIII, st. 115.*

nun kehrt er mit frischem Eindruck der ältesten Vorbilder und diesen am ähnlichsten wieder.[1]) Von den Exkursen der Italiener und Freres unterscheiden sich die des *"Don Juan"* jedoch vor allem durch ihren völlig modernen Inhalt, durch ihren innigen Zusammenhang mit persönlichen Angelegenheiten Byrons und mit brennenden Zeitfragen der Politik und Literatur. Diplomatische und soziale Schädlinge werden schonungslos gebrandmarkt, andre Geschmacksrichtungen in ihrer philiströsen Biederkeit bloßgestellt. Das alles jedoch mit einem Lächeln, das uns zu sagen scheint: so schlimm steht's, aber wenn ich es euch auch sage, ihr werdet's doch nicht ändern, denn ihr seid ebenso arme Menschlein wie ich. Auch hier in der Darstellung selbst bei örtlicher Entrückung (Spanien, Griechenland, Türkei, Rußland) keine ideale Ferne, ebensowenig als im *Allegro jocoso* des Präludiums, in *"Beppo"* — ein Hauptunterschied von Frere:

> *"Besides, my Muse by no means deals in fiction:*
> *She gathers a repertory of facts,*
> *Of course with some reserve and slight restriction,*
> *But mostly sings of human things and acts —*
> *And that's one cause she meets with contradiction;*
> *For too much truth, at first sight, ne'er attracts"*; etc.
> *C. XIV, st. 13.*

Gering sind daher auch Ähnlichkeiten mit Motiven oder Stellen der *"Monks and Giants"*. Etwa zu nennen sind: die Anpreisung der Erfrischungen, des Rotweines mit Sodawasser als Katergetränk *(II, st. 180)*, des Tees und Kognaks *(IV, st. 52)*; dann jenes verfeinerte Seitenstück zu Freres Speisezettel, das exquisite dinner der aristokratischen Gesellschaft, dessen Beschreibung durch geistreiche gastronomische Bemerkungen erst recht gewürzt wird *(XV, st. 63—74)*. [Eine Mittelstufe zwischen beiden finden wir in *"Beppo"*, *st. 7—8.*] Diesem Kontrast zu dem erotischen Thema stellen wir endlich noch den stärksten

---

[1]) F. H. Pughe, *Studien über Byron und Wordsworth, pag. 136*, ist der Meinung, daß der pittoreske Roman starken Einfluß auf Byron (besonders durch Smollet) genommen habe. Ich kann auf Grund der Lektüre der Italiener nur bekräftigen, daß sich diese Abenteuertechnik bei ihnen auch vorfindet.

Hohn auf die Freuden der Liebe zur Seite, das Rezept für den erschöpften Don Juan *(X, st. 41)*, das in seiner minutiösen Gelehrsamkeit an *Whistlecraft* erinnerte — wäre es nicht so bitter gemeint. Der Grundunterschied von diesem, wo sich kleinere Ähnlichkeiten herausfinden lassen,[1]) liegt überhaupt stets darin, daß Frere den Sancho Pansa vor Augen hat, Byron aber bei allen Trivialitäten, die er sich gestattet, den Don Quixote:

"I should be very willing to redress
Men's wrongs, and rather check than punish crimes,
Had not Cervantes, in that too true tale
Of Quixote, shown how all such efforts fail.

Of all tales 't is the saddest — and more sad,
Because it makes us smile: his hero's right,
And still pursues the right; — to curb the bad
His only object, and 'gainst odds to fight
His guerdon: 't is his virtue makes him mad!
But his adventures form a sorry sight; —
A sorrier still is the great moral taught
By that real Epic unto all who have thought" etc.
XIII, st. 8, 4ff.

Die große moralische Kraft des Gedichtes, das die Heuchelei und die Torheit in jeder Gestalt angreift, das — dank der südlichen Umwelt, der es entsprang — der Sinnenfreiheit ein wahres Renaissance-Denkmal setzt, stellt den *"Don Juan"* auch weit näher zu seinen italienischen Vorbildern[2]) als zu dem zahmen Frere. Hoffen wir, daß auch die englische Kritik, der ja die große Byron-Ausgabe gelungen ist, fürderhin nie mehr in jene Engherzigkeit verfallen wird, die Byron so lange nicht gerecht werden konnte — vornehmlich aus Prüderie. Die sozialen Angriffe im *„Don Juan"* und damit ihre vorhandenen Gründe totschweigen, heißt bloß, sich selber zu solcher Gesellschaftsmoral bekennen und die Stimme des Warners fürchten. Ein intellektueller Mangel ist es daher mindestens, wenn kein sittlicher, wenn man Byron mit Bezug auf die hier besprochenen beiden

---

[1]) Vgl. auch den wörtlichen Anklang: *"But* laissez aller — *knights and dames I sing," Don Juan XV, st. 25.* — Vgl. oben S. 154, Anm.

[2]) Denen er an innerlich einheitlichem Aufbau weit überlegen ist.

Werke als direkten Nachahmer Freres bezeichnet und eine *"Gingerpop School of Poetry"* konstruiert.[1]) Da tut man beiden Unrecht und verwechselt entschieden den Mann mit seinem Kleide. Dieses allerdings hat sich Byron nach dem Freres zugeschnitten:

> *"And never straining hard to versify,*
> *I rattle on exactly as I'd talk*
> *With anybody in a ride or walk.*
>
> *I don't know that there may be much ability*
> *Shown in this sort of desultory rhyme;*
> *But there's a conversational facility,*
> *Which may round off an hour upon a time.*
> *Of this I'm sure at least, there's no servility*
> *In mine irregularity of chime.*
> *Which rings what's uppermost of new or hoary,*
> *Just as I feel the Improvisatore.*
>
> *XV, st. 19, 6ff.*

Diese Umgangssprache ist reich an ungezwungenen Anspielungen auf klassische und einheimische Literatur, steht also in der Tradition des *"Beppo"*; sie ist in jeder Hinsicht freier als die Freres und ärmer an Fachausdrücken (besonders wo der anfangs geplante rein-epische Gang festgehalten ist). Aber auch hier hat der Einfluß der italienischen Dichter und des italienischen Lebens den Freres häufig abgelöst. Die ursprünglich von letzterem angeregten *Ottave rime* sind noch kühner, ja zuweilen zügellöser als im *"Beppo"* geworden. Das Urteil über den Grad, in welchem dies Versmaß mit der Konversationssprache zu vereinigen ist und dabei dieser Opfer gebracht werden dürfen, ist reine Geschmacksache: Swinburne ist entzückt von Byrons Handhabung der Stanze,[2]) andre stoßen sich an seinen Freiheiten. Ich ziehe Freres Metrik in diesem Punkte vor, weil sie mir eine bessere Vermittlung zwischen dem strengen Strophenbau und der lockeren Ausdrucksweise darzustellen scheint. Immerhin ist es erstaunlich, wie kräftig sich Byrons kühne Individualität hier trotz der Nachahmung durchsetzte und wie lebendig er das romanische Versmaß in englischen Worten gestaltet.

---

[1]) So David Macbeth Moir, *Sketches of the Poetical Literature of the Past Half Century (1856).*

[2]) *Essays and Studies (Ed. 1897), pag. 251ff.*

Freres Bild ist gegen Schluß unsrer Betrachtung mehr und mehr verblaßt: wir dürfen ihn als Dichter und als Menschen nicht an Byron messen wollen. Sein gewiß auch originelles Naturell war zarter und schwächlicher, eingeengt durch die ihm unentbehrliche "gute Gesellschaft". Als deren Mitglied hat er seine Rolle in der Mitwelt mit Ehren gespielt und neben Byron manch anderm äußere Anregung geboten. Der Nachwelt aber konnte sein Bonhommie und seine Gelehrsamkeit wenig Bleibendes hinterlassen: nur Kenner und Sammler freuen sich daran. Der freundliche alte Mann, der seine klugen Augen nach idyllischen Tagen schloß, reicht mit den Wurzeln seiner Persönlichkeit noch vor die Revolution zurück, die er als junger Mann bekämpfte und auch als Greis nicht anerkannte. Von der wahrhaften Geistesumwälzung blieb er fast unberührt und von den Schmerzen und Kämpfen des Dichterhelden, der im Suchen nach Taten und neuem Leben zwei Jahrzehnte früher einsam ausgerungen hatte, wußte er nichts. Gerade solche Leiden aber, seien sie auch nur im Geiste der Verneinung durchgestritten und ertragen worden wie von Byron, hat das 19. Jahrhundert als Ausfluß seiner eigensten geistigen Kraft betrachten gelernt. Ihre Darstellung im *"Don Juan"* kündet den Sieg über das englische Vorbild dafür laut an: der Anti-Jakobinismus ist der modernen Zeit gewichen.

Namen- und Sach-Register.

Adair, Sir Robert 25, 28, 31.
Addison 7, 9, 13.
Æþelstan 54 f., 60.
Aischylos 98, 118, 153.
Alkaios 94, 117.
Alliteration 45, 138—144, 175.
Animali parlanti 113 f., 115, 161.
Anomination 155, 183.
Anti-Jacobin 9, 19—33, 40, 108, 123, 128, 149 A. 1, 158, 159.
Anuerin 95, 117 f.
Archilochus 94, 117.
Aristophanes 52—54, 61 ff., 107 f., 149 A. 1.
Arthur, King 67, 69 ff., 101, 108 A. 1, 113, 117, 119, 120 f.
Ascopart 107, 111.
Assonanz 138.
Auftakt 146 f.
Aufzählungen 155.

Bacon 15.
Benjowsky, Graf 26, 28 A. 2.
Berceo, Gonzalo de 57.
Berni 109, 112 f., 115, 119, 129, 161, 185.
'Blue, Bluestocking' 177, 178, 183.
Boiardo 112.
Brownrigg 20 f., 31.
Bryant 87, 119, 180.
Buratti 184 A. 1.
Burke 18.
Byron, Lady 162, 166, 179 A. 1.
Byron, Lord 2, 3, 37, 45, 114, 158—189.

Camoeñs 95, 117.
Canning 4—11, 18 ff., 33 f., 39, 40, 42—44.
Carlisle, Lord 30.
Carr, Sir John 158.
Casti 109, 113 f., 115.
Catullus 56.
Cervantes 108 f., 187.
Chatterton 54 f.
Chaucer 15, 37, 47.
Chevy Chase 7, 9.
Childe Harold's Pilgrimage 2, 158 162, 165, 166, 169 A. 2, 170, 175, 1
Cicero 93, 118, 151.
Cid 41, 59 f., 158.
Clare, Lord 30.
Coleridge, S. T. 31, 32, 38, 40, 47 A. 1, 56, 58, 175 A. 3.
'Cortejo' 177 A. 1.
Cowper 180.
Cuyp 96.

Darwin, Erasmus 24—26, 159.
Deborah, Lobgesang der 58 f.
Deutsche Sprache 58.
Dreireim 45, 56, 60, 137 f.

Ecclesiasticus 59.
Eigenname im Reime 137, 174.
Ellis, George 30, 54 f., 106.
Empedokles 57.
English Bards and Scotch Reviewe 158, 159.
Enjambement 135 f., 173 f.
Errol, Lady 38—40, 41—42, 43.
Euripides 56.
Exotische Namen 137, 174.

Faust 58.
Fenn, Lady 3 f.
Fielding 7 A. 2, 9, 10, 108 A. 1.
Fox 18, 22, 30, 31.
Französisch 57 f.

Garcilasso 95, 117.
Gawain 73 f., 75 ff., 120.
Gebrochener Reim 135, 171 f.
Georg IV. 42, 68, 126, 168 A. 2.
Gifford 20, 30.
Gillman 38, 40, 62.
Giorgione 179.
Godoy 33, 34.
Godwin 18 A. 4.
Goethe 9, 26—32, 58.
Goldoni 179.
Gray 13, 80, 95, 117 f., 151.

Hammond 30.
Hartley 87, 118.
Hebräisch 48 f., 59.
Herder 14, 15.
Hexameter 44—45, 57.
Holland House 38.
Homer 40, 56, 69, 98 f., 153.
Hood, Th. 150 A. 1.
Horaz 94, 117, 151.
Hudibras 108 A. 1, 109, 134.

Italienisch 57.
Italienische Wendungen 167, 174.

Kabale und Liebe 9, 26 ff.
Karoline von Braunschweig 42, 168 A. 2.
Kartenfiguren 7 A. 2.
Katholikenfrage 35, 43, 45.
Knave of Hearts, The 7, 9.
Knife-Grinder, The 21, 31, 159.
Knight, R. P. 22—24.
Kolonialpolitik 17, 45—46.
Konstruktionsfehler 154.
Konversationssprache 64, 115 f., 149 ff., 176 f., 188.
Kotzebue 23, 26—29.
Kunstausdrücke 8, 14, 64, 149 A. 1, 177 f., 188.

Lafontaine 57.
Lamb 31, 38.
Landor 45, 160 f.
Lateinische Reime 137, 167, 174.
Launcelot 71 f., 74, 120.
Leclerq 57.
Liverpool, Lord 30, 42.
Lloyd 31.
Locke 87, 119.
Lokale Anspielungen 14, 178 f.
Lope de Vega 57.
Love of the Fame 13 f.
Love of the Triangles 24—26, 31.

Macdonald, Chief Baron 30.
Mackintosh 54.
Marmora, *P.* 48.
Martial 154 A. 1.
Menschenhaß und Reue 23 f., 26 ff.
Mill, Dr. 48.
Milton 7, 15, 21, 48.
Molière 53, 57 f.
Mönchslatein 89, 107 A. 3, 129.
Montemayor 57.
Montaigne 12.
Moore, Sir John 35—36.
Moore, Thomas 158, 166 A. 2, 179, 184 A. 1.
Morgan, J. 71, 119.
Morgante Maggiore 109 ff., 115, 119, 123, 129, 161 f., 185.
Morpeth, Lord 30.
Morus 15.
Murray 38, 39, 67, 85, 106 f., 162, 171 A. 1.

Nelson 34, 127.
Neubildungen 157, 184.

Orientalische Sprachen 48 f., 59.
Orlando rifatto 112 f., 115, 119, 129, 161, 185.
Orpheus 87, 118.

Paine, Tom 22.
Paley 2.
Parabasen 153.
Parenthese 152, 180 f.
Paston Letters 3.
Perikles 102 ff., 117, 153.
Persönliche Anspielungen 125 ff., 166, 178 f.
Pindar 48.
Pindar, Peter 184 A. 1.
Pitt 18 ff., 30—35.

Pope 7 A. 2, 87, 109, 169 A. 2, 170, 171, 176.
Prior, M. 184 A. 1.
Progress of Man, The 22—24, 31.
Prosper Aquitanus 57.
Psalmen 58 f.
Pulci 109 ff., 115, 119, 123, 129, 161 f., 185.
'pun' 156, 183.

Quixote, Don 108 f., 187.

Räuber, Die 26 ff.
Rey de Aragon 57.
Ricciardetto 114 f., 126 A. 2, 184 A. 1.
Richardson 9.
Richter, Buch der 58 f.
Riesen 124 f.
Rogers 158, 166 A. 2, 179.
Romana 34, 35.
Romanische Reime 132 f., 136 f., 174.
Romilly 179.
Rose, W. St. 113 A. 1, 2, 114, 126, 161, 163.
Rossetti, G. 46—48.
Rousseau 23.
Rovers, The 26—29, 31, 123, 159.

Sapphics 21.
Schiller 9, 26—32.
Schlagreim 133.
Schlegel, Fr. 56.
Schwebende Betonung 146, 148, 175.
Scott 41, 54, 55 A. 1, 60, 108, 126, 127, 158, 166 A. 2, 179.
Shakspere 7, 16, 22, 37, 63, 109, 180.
Sheridan 18, 22, 23 A. 3, 28 A. 2.
Smith, Adam 17.
Smith, Brüder 5, 10, 11, 12.
Smith, Mrs. Spencer 160.
Sotheby 179.
Southey 20, 21, 31, 32, 40, 41, 59 f., 159.
Spanisch 34, 57, 59 f.
Spectator, The 7, 9, 13.
Spencer, Lord 10.
Spenser
Stella 9,
Sterne 1
Susanne
Swift 6.
Synizese
Synonyn

Tahiti-G
Taktums
Theognis
Tieck 41
Tonmale
Tristram
117, 1
Tristrem,

Unreiner

Vauxhall
Vergil 1
Vergleic
Verschle
Volksspr
Voltaire

Wellesle
Wellingt
Werthers
White, I
Wiederh
Wilberfo
Wochens
11, 12
Wolff, J.
Wordsw
Wortsch
Wortspie

Young,

Zäsur 14
Zitate 15
Zwei- ur
152, 1

Literatur.

Mem. The Works of the Right Honourable John Hookham Frere in Verse and Prose. *Volume I:* Memoir by the Right Honourable Sir Bartle Frere. Second Edition. 1874.

Diese vom Neffen des Dichters herrührende Familiengeschichte ist Hauptquelle für das Tatsächliche des äußeren Lebens; von warmer Liebe zu dem Oheim geführt, schildert diese Feder das Abträgliche in schwächeren Farben. Literaturgeschichtlich bietet diese umfängliche Darstellung wenig Abschließendes.

Wks. wie oben. *Vol. II:* Original Works and Minor Translations. *Vol. III:* Translations from Aristophans and Theognis. Second Edition. 1874.

Parod. Burl. Parodies and other Burlesques Pieces by George Canning, George Ellis and John Hookham Frere with the whole poetry of the *Anti-Jacobin*. Ed. by Henry Morley. 1890.

Einzelne, nicht stets zuverlässige literarhistorische Angaben.

Microc. The Microcosm. Ed. by G. Griffin. Second Edition. 1787.

[Bloß Text.]

Anti-Jac. Poetry of the Anti-Jacobin: comprising the celebrated Political and Satirical Poems of the Rt. Hons. G. Canning, John Hookham Frere, W. Pitt, The Marquis Wellesley, G. Ellis, W. Gifford, The Earl of Carlisle and Others. Ed. with Explanatory Notes etc. etc. by Charles Edmonds ... Third Edition, considerably enlarged ... 1890.

Eine vorzüglich kommentierte, für die politischen Anspielungen des Werkes unentbehrliche Ausgabe; den literarischen Parodien wird sie leider nur unvollkommen gerecht.

Festing. John Hookham Frere and his Friends. By Gabrielle Festing. 1899.

Ein Briefsammelwerk, das gar nicht darauf Anspruch macht, eine Biographie zu sein; es bietet viel interessante Details und besonders ein anziehendes Bild des Milieus, in dem sich der Mensch Frere bewegte. Die wertvolle Auswahl des Briefwechsels ist nur manchmal durch allzu große Rücksichtnahme eingeschränkt.

By. Wks. P. The Works of Lord Byron. A New, Revised and Enlarged Edition, with Illustrations. Ed. by E. H. Coleridge. London. J. Murray, 1898 ff.

By. Wks. L. Letters and Journals of Lord Byron ... ed. E. R. Prothero. London. J. Murray, 1898 ff.

Sonstige, nur vereinzelt angezogene Werke sind an Ort und Stelle zitiert.

Übersicht.

Vorwort . . . . . .
Literatur . . . . . .
Freres Leben und kleinere Originalwerke.
a) Der Knabe Frere und "The Microcosm
b) Universitätszeit. — Diplomatische Anfän
Jacobin" . . . . . .
c) Frere auf der Pyrenäen-Halbinsel . . .
d) Landleben und Londoner Tage. — Ehe
e) Aufenthalt in Malta. — Lebensende . .
Freres Übersetzungsarbeiten . . . . . .
Freres "Monks and Giants".
Inhalt . . . . . .
Der Werdegang des Werkes.
1. Innere Gestalt . . . . . .
2. Äußere Gestalt . . . . . .
Beziehungen Lord Byrons zu J. H. Frere . . .
"Beppo" . . . . . .
"Don Juan" . . . . . .
Register . . . . . .

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03963 7783

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD